
3 1761 05399721 9











SCHRIFTENSERIE

GEIST, KUNST UND LEBEN ASIENS

HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT DEM INSTITUT FÜR INDISCHE FORSCHUNG HAGEN I. W.

VON

KARL WITH

BAND I

JAVA

1 9 2 0

FOLKWANG VERLAG G. M. B. H. / HAGEN I. W.

J A V A

BRAHMANISCHE, BUDDHISTISCHE UND EIGENLEBIGE ARCHITEKTUR UND PLASTIK AUF JAVA

VON

KARL WITH

165 ABBILDUNGEN
UND 13 GRUNDRISSE

1 9 2 0

FOLKWANG VERLAG G. M. B. H. / HAGEN I. W.



GEDRUCKT BEI POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG

MEINER SCHWESTER CLARA

* *

*



VORWORT

DIE Zeit des Hasses und der Fremdheit muß überwunden werden. Die Menschheit der Erde darf nicht länger ein wild zersplittertes Chaos sein. Unser Weltgefühl und unser Lebensbewußtsein muß das Ganze der Erde und ihrer Menschheit in sich einschließen. Es gilt, eine neue Kraft der Liebe zu entfalten, dem alten, einseitig eingeengten Menschen einen neuen gegenüberzustellen, der in sich das Bewußtsein der Einheit alles menschlichen Ergehens trägt und aus diesem Bewußtsein heraus handelt. Nur einen Weg gibt es in eine freiere und größere Zukunft hinein: den Weg des Erkennens und des Verstehens des Anderen, sei es eines einzelnen Menschens oder einer Nation, eines Volkes oder einer Rasse. Das bedeutet nicht, sich wegwerfen oder sich aufgeben, sondern ein sich Selbst=erweitern, Aufrichten und sich zu einem ganzen Menschen machen; denn das aufrichtige Verstehen schließt eine richtige Wertung ein, ist die Abschätzung des Gemeinsamen und des Fremdartigen in ihrem gesetzmäßig=natürlichen Sosein. Die fremden Werte aber heißt es freudig zu bejahen und zu einer Quelle persönlicher Bereicherung auszubauen.

Diesem Zwecke soll die Schriftenserie, deren erster Band die vorliegende Arbeit darstellt, dienen; sie hat zur besonderen Aufgabe, den ostasiatischen und den südasiatischen Menschen in ihren voll=wertigen Eigenarten uns näher zu rücken, das Verständnis ihrer Lebensarten, ihrer Lebensformen und ihres Lebenswillens vorzubereiten, und zwar im Anschluß an jene Elemente, in denen ihre Kräfte jeweils den höchsten, reinsten, lebendigsten oder monumentalsten Ausdruck gefunden haben. So werden in dieser Schriftenserie über „Geist, Kunst und Leben Asiens" sowohl die Gedanken der Philosophie, die religiösen Erschauungen, wie die Werke der Kunst und der Dichtung, die Art des persönlichen Lebens und die Gestaltungen der Landschaften, alles das, was eine lebens=gemäße Einheit bildet, einheitlich zur Darstellung gelangen. Die Grundlage dieser Arbeiten ist die der wissenschaftlichen Sachlichkeit; aber diese Wissenschaft wird durchdrungen sein vom Erlebnis, und genährt und geleitet werden von den lebendigen Strömen der Gegenwart.

In der vorliegenden Studie, die aus dem Gesamtgebiete der indischen Kunst einen lokalen Aus=schnitt bietet, ist versucht, dem riesenhaften Koloß der indischen Kunst von einer peripherischen Stelle aus näher zu kommen, die großen Hauptprobleme innerhalb eines begrenzten, doch abge=schlossenen Teiles zu erfassen. Die Arbeit fußt dabei auf den sachlichen Vorarbeiten, die be=sonders von holländischer Seite bisher über dies Thema vorliegen. Ich bin mir des schuldigen Dankes wohl bewußt, der diesen Forschern gebührt. Vor allem verpflichtet mich die Erlaubnis zur Benutzung des herrlichen Photographienmaterials des Oudheidkundigen Dienst und der Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschapen, wie die Erlaubnis zum Studium der Sammlungen des Rijks Ethnographisch Museum in Leiden, Rapenburg zu aufrichtigem Danke. Für persönliche Hilfe und Unterstützung habe ich vor allem Herrn Dr. H. H. Juynboll, Direktor des Ethnographischen Reichsmuseums in Leiden, Herrn Prof. Dr. J. Ph. Vogel in Leiden, Herrn G. F. Rouffaer im Haag, Herrn Prof. Dr. Vogelsang in Utrecht, Herrn Major P. van Erp, Herrn Architekt E. Cuypers in Amsterdam, Herrn Roorda, Conservator des Ethnographischen Reichsmuseums in Leiden, Herrn Dr. Krom im Haag, Herrn Ed. Schmeltz, Assistent am Museum in Leiden, Herrn Müller, Sekretär der Bat. Genootschap im Haag, Herrn De Komter, Amsterdam, Herrn Dr. Osthaus, Leiter des Volkwangmuseums in Hagen, meinem Lehrer, Herrn Prof. E. Hanslik, Leiter des Instituts für

Kulturforschung in Wien und Frau Ruperti, Berlin zu danken. Der Verlag Bohn in Haarlem hat in liebenswürdiger Weise die Reproduktionserlaubnis zu Abbildung 66 erteilt, während ich die Klischees zu Abbildung 114, 115 und 160 der Redaktion von Nederlandsch Indië, Oud en Nieuw, Amsterdam, und zu Abbildung 51 der Redaktion der Ostasiatischen Zeitschrift, Verlag Oesterheld, Berlin verdanke, wofür auch an dieser Stelle mein Dank ausgesprochen sei. Nicht verfehlen möchte ich auch, der Stadt Leiden in Holland meinen Dank für die gewährte Gastfreundschaft zu entbieten.

An sachlichen Vorbemerkungen habe ich noch anzufügen, daß die Schreibart der Fremdnamen, soweit es sich um javanische Personen, Begriffe und Lokalbezeichnungen handelt, der holländischen folgt, soweit es sich um allgemein indische Bezeichnungen handelt, der üblichen deutschen Umschreibung. Der Verfasser war dabei nicht in der Lage (denn er ist kein Sprachforscher, sondern nur Kunsthistoriker), das Problem einer einwandfreien und einheitlichen Transkription zu lösen, zumal sowohl die holländische Archaeologie als auch die deutsche Philologie einer einheitlichen Schreibung entbehrt. Eine weitere Schwierigkeit der Darstellung ergab sich aus dem Bestreben, die Erörterung der formalen Probleme nicht dauernd durch Sachangaben, die mehr oder weniger für das Verständnis eines Baues oder eines Bildes nötig sind, zu unterbrechen; so wurden nach Möglichkeit alle Sachangaben in einem besonderen Textanhang zusammengefaßt. Wenn hier große Lücken und Ungenauigkeiten in die Augen fallen, so liegt das an der sehr verwickelten Materie, liegt daran, daß die archaeologischen Vorarbeiten noch bei weitem nicht abgeschlossen sind, die offiziellen Bearbeitungen und Inventarisationen leider nicht nach einem einheitlichen Prinzip angelegt sind, teils veraltet sind, teils genauer Bezeichnungen entbehren, und vor allem noch zu wenig Bildbelege und Bildverweise enthalten, so daß große Fehlerquellen entstehen. Ich habe aber, um das einführende Studium zu erleichtern, soweit es im Bereich der Möglichkeit lag, jeweils die betreffende Literatur oder die Inventarnummern sowohl der alten Inventarisierung von Verbeeck als auch der neuen angegeben. Die Bildbeschreibungen sollen die Abbildungen nach der gegenständlichen und sachlichen Seite hin ergänzen. Die in Klammern hinter die Abbildungsnummern gesetzten Bezeichnungen geben die Quellen, der die Abbildungen jeweilig entstammen, an. Für die auch sonst im Text gebrauchten Abkürzungen siehe das Literaturverzeichnis am Schluß. Soweit Angaben über Material fehlen, handelt es sich um vulkanischen Stein, der das Hauptmaterial auf Java bildet. Schmerzlich war mir auch, in vielen Fällen keine genauen Größenangaben machen zu können; wo solche fehlen, läßt sich im allgemeinen als Durchschnittsmaß eine mäßige Lebensgröße annehmen, heruntergehend bis auf etwa 1 m Höhe; überlebensgroß dagegen sind die auf Tafel 40, 41, 65, 88, 90, 130, 143 abgebildeten Werke. Auf die Behandlung der Bronzen bin ich nicht näher eingegangen, habe mich aber bemüht, diese Kleinplastiken so in die Bildfolge einzureihen, daß die stilistische Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen leicht ersichtlich wird, ohne dabei dieser Einordnung einen objektiven Wert beimessen zu wollen.

Da die Arbeit selbst zum großen Teil noch der Vorkriegszeit angehört und es uns zurzeit verwehrt ist, nach Asien zurückzukehren, so mußte die Kontrolle der Fachangaben im Anhang größtenteils nach Excerpten ausgeführt werden; für jeden Hinweis auf eine Ungenauigkeit oder einen Irrtum, sowie vor allem für Ergänzungen werde ich der Kritik meinen Dank nicht schuldig bleiben.

BERLIN, Juni 1919 DR. KARL WITH

I.

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

* *

*



„Die früheren Völker, wo der Mensch mehr war und weniger wurde, hatten einen kindlicheren, bescheideneren Sinn für alle Gaben des Unendlichen, wie für Stärke, Schönheit, Glück; und sogar alles Unwillkürliche war ihnen heilig und Weissagung und Eingebung; daher ihre Traumdeuterei der Reden der Kinder, der Wahnsinnigen, der Trunkenen und der Träumer."

Jean Paul.

1. KULTURGEOGRAPHISCHE VORBEMERKUNGEN

DIE Werke des altindischen Geistes sind so sehr Ausdruck eines in sich immer gleich gerichteten und einheitlichen Lebensbewußtseins, daß die Unterschiede von Zeiten und Disziplinen gegenüber der monumentalen Eindringlichkeit dieser inneren Einheit fast in den Hintergrund treten. Die Gedanken der Vedas, Upanishads, der Brahmanas und Puranas wie der buddhistischen Werke gruppieren sich letzten Endes alle um einen Mittelpunkt. Ein Relief von Sântschî in Nordindien aus vorchristlicher Zeit und ein Relief vom Prambanan in Java aus dem 9. nachchristlichen Jahrhundert sind einander ihrer Verwandtschaft nach näher als in ihren Abwandlungen verschieden. Und das Seltsamste mag sein, daß irgendeine Stelle aus den Upanishads uns überwältigen kann durch die innere Übereinkunft mit einem Tempelbau wie dem Boro Budur. Nirgends ist die Konstituante der geistigen Entwicklung unterbrochen und nirgends eine fundamentale Caesur aufzudecken. Selbst die Werke aus der Zeit der Vorherrschaft des Islam sind, soweit sie vom indischen Leben getragen wurden, nicht von dieser inneren Linie abgewichen. Diese Wesensverwandtschaft und Gleichheit ist mehr als Tradition und Überlieferung, mehr als die Bedingtheit sich gleichbleibender Umstände. Die kastenmäßige und rassenstrenge Gesellschaftsordnung hat zweifellos diesen Prozeß aufs tiefste gefördert, indem sie die Vererbung der geistigen Werte von rein äußerlichen Hemmungen befreite und die Werte selbst dadurch sich rein erhalten ließ. Und andererseits hat die Natur des südasiatischen Menschheitsraumes wohl die Abgrenzung und Richtung des geistigen Lebensablaufes eben dieser Menschheit mitbestimmt, aber die Gründe für die einzigartige Strenge der inneren Gleichheit müssen wir — zumal doch auch zwischen den verschiedenen Arten geistiger Äußerungen diese wechselweise Einheit wiederkehrt, und zwar so sehr, daß selbst die Kastenordnung als solche nichts weiter als der Ausdruck dieser geistigen Grundelemente ist — im Bau des indischen Geistes und in der Struktur der indischen Seele suchen, in der Eigengesetzlichkeit der indischen Denkart, der Vorbestimmung und elementaren Veranlagung für bestimmte geistige Komplexe, mit einem Wort, in dem, was wir vorerst als Weltgefühl ganz allgemein bezeichnen wollen. Der vom Willen unabhängige, alles von vornherein bestimmende Bau des indischen Geistes und die einzigartige Struktur der ihn umschließenden Natur bilden die ewig gleichen Elemente der Lebensentwicklung Indiens.

Dieser Einheit des geistigen Geschehens steht eine ebenso erschütternde Vielheit gegenüber, eine Erscheinung, die als eine der typisch-indischen gelten kann. Diese Vielheit ist einmal bedingt durch

die immanente Schöpferkraft, die aller geistigen Tätigkeit zugrunde liegt, die sowohl als Fülle und Reifen wie als abstrahierende Phantasie und Zergliederung auftreten kann. Und als ein Wesen des indischen Geistes müssen wir die mächtige Vielheit seiner unromantischen Phantasie, das nie sich erschöpfende tropische Übermaß von Verknüpfung ansehen; immer aber bleibt diese rastlose Geistes-fülle in einem seltsamen Schwerpunkt verankert, alle ihre Werke sind nur Abwandlungen, nur Wege, Stationen, Formen, bei denen es sich immer um dieselbe Erfüllung handelt. Sie kann zu höherer Klarheit und Reinheit führen, doch auch zu Überfüllung und Komplizierung; doch selbst dort, wo wir die absteigende Tendenz der Entwicklung feststellen müssen, bleibt das schöpferische Maß, die Eindringlichkeit und Hingegebenheit immer noch erschütternd. Der weitere Grund der Umgestaltung und der Vielfältigkeit der geistigen Erscheinungen liegt in der kulturgeographischen Entwicklung und in den besonderen natürlichen Gegebenheiten der indischen Welt begründet. Mit der Ausbreitung des indischen Lebens nach Süden hin, der kolonisatorischen Besiedelung fremdartiger, rassefremder Gebietsteile wird unter gleichzeitiger allmählicher Abnahme der urindischen Potenz eine Situation geschaffen, die das indische Lebenselement mehr oder weniger stark in ein anders geartetes über-führt, treten Vermischungen ein, die oft im Verlaufe solcher Prozesse zur Aufstellung neuer Werte führen. Wo also innerhalb der Zone der indischen Entwicklung Abwandlungen und Schwankungen auftreten, dürfen wir sicher sein, daß nur — sagen wir — lokale Bedingungen schuld sind, nicht aber umwertende auflösende Zweifel des eigentlich indischen tragenden Kulturelementes. Soweit aber der altindische Geist als solcher auch in den vom Mutterlande abgesprengten oder entlegenen Gebieten am Werke ist, sind auch immer jene Elemente, die sein besonderes Wesen ausmachen, die beherrschenden, und zwar in jenem glücklichen Maß, das den Willen und die Unverbrauchtheit der neu besiedelten Volksteile in sich aufzunehmen oder schöpferisch zu wecken und zu begeistern fähig war. Und diese Befähigung hat zu einem einzigartigen Reichtum der Entwicklung indischen Geisteswesens geführt, denn Indien müssen wir als das Herz und das geistwirkende Prinzip von Südasien ansehen. Südasien mit den beiden Kolossen von Vorderindien und Hinterindien und den südlich vorgelagerten Inseln bietet morphologisch und geographisch dasselbe Bild reicher, vielgestal-tiger Gliederung bei gleichartig wiederkehrenden Grundzügen wie das der geistigen Besiedelung, das bei innerer Geschlossenheit einen unermeßlichen Wandlungsreichtum umschließt. Und ein Glied dieses indischen Riesen bildet die Insel Java, die zu einem Paradiese des indischen Geistes geworden ist, und deren starke Eigenheit zugleich eine ergreifende Umwandlung der altindischen Geistesgesetze und ihrer Formsprache zeitigte.

Die Insel Java hängt gleich einem kostbaren Schmuckstück an der Kette, die von den breiten Schultern Hinterindiens und Vorderindiens herabfällt. Kulturgeographisch liegen die Verhältnisse für Java nicht unähnlich wie für die Insel Japan: in beiden Fällen handelt es sich um die am weitesten vorgeschobenen Teile einer vom Festland her ausgehenden geschichtlichen Besiedelung, wobei die insulare Geschlossenheit einen besonderen Dichtigkeitsgrad solcher geistigen Besiedelung zur Folge hatte. Im Anfang gleichen auf beiden Inseln die Verhältnisse naturgemäß denen des Mutterlandes aufs Innigste; in der Tendenz der Abwandlung und der eigentlichen Inbesitznahme der fremden Elemente aber lassen sich grundlegende Unterschiede feststellen: in Japan bildete sich allmählich ein selbständiges, stark historisches Leben aus, dessen Festigkeit sich als viel stärker erwiesen hat als z. B. die des west-europäischen Lebens; anders in Java, wo das historische Dasein — als solches oft schwankend und wechselvoll beeinflußt durch seine geographische Lage, die Einflüsse von drei verschiedenen Zentren her, von Vorderindien, Hinterindien und China zuließ, — nur in kurzen Zeiträumen sich auslebt, um dann jeweils plötzlich abzubrechen und von den heimischen Urelementen aufgesogen zu werden.

Diese Tatsachen sind nicht Zufälligkeiten, sondern gesetzmäßige Erscheinungen; die Unterschiede zwischen Japan und Java — als Vergleichsmomente des ost= und südasiatischen Kulturablaufes — beruhen darauf, daß der ostasiatische Entwicklungsstrom von Westen nach Osten verläuft in den sicheren Geleisen subtropischen Lebens, der südasiatische aber von Norden nach Süden, immer tiefer in die flackernde, unheimliche Vitalität der Tropen hinein. Java ist eine Kulturinsel; gleich einem Pfeil, abgeschossen vom Himalaja aus bis in die — allem geschlossenen Aufbau geschichtlichen Lebens widerstrebende — Äquatorzone hinein. Kein Land auf der Erde aus der Nachbarschaft des Äquators hat eine so geschlossene Kulturform wie Java erreicht, die hier allerdings begünstigt wurde durch die besonderen insularen Lebensverhältnisse.

Aus den Tatsachen der tropischen Umgebung und der — geographisch wie kulturgeschichtlich — insularen Lage ergeben sich Verhältnisse, die auf das Geschick dieser Kultur letztlich bestimmende Einflüsse besaßen. Jenen Gegensätzen des tropischen Lebens in seinem jähen Wechsel von rauschhafter Fülle und vernichtendem Untergang, von blühender Friedfertigkeit und plötzlich alles erschütternden Katastrophen wie Erdbeben, Vulkanausbrüchen und Regenstürzen, den Gewalten, die jeden einzelnen Menschen erbarmungslos zwischen Überfluß und Not schwanken lassen, ist ja in noch viel größerem Maße der Gesellschaftskörper, der über die primitive Anpassung an den Boden hinausgeht, unterworfen: die leichte Hütte übersteht das Erdbeben leichter als der gewaltige starre Steinbau. Und wenn dies Leben noch dazu genährt werden muß von weitentlegenen Zentren her, dann muß im Augenblick, wo der Strom versiegt, wo die Nabelschnur mit dem Mutterlande abgeschnitten wird, eine bodenlose Erschütterung diesen Kindkörper erfassen. Diese Andeutungen waren nötig, um das Schicksal der indischen Kultur auf Java begreifen zu können — mit seiner kaum faßbarvollendeten schöpferischen Reife in Mitteljava von der Mitte des 8. Jahrhunderts an — und nach kaum 300 Jahren ein Untergang wie von heute auf morgen. Wir sprechen im Beginn von den indischen Einwanderern und am Ende von Vulkanen, Erdbeben, Naturgewalten: es ist nichts anderes, als daß diese Zeitspanne eine Wiedergeburt der reifen indischen Kultur auf einer Insel südlich des Äquators bedeutet, deren Leben aber — wie das der fruchtbaren Mütter im Orient — früh endet; doch darf dies nicht, wie wir noch sehen werden, heißen, daß diese Kultur von Innen her verwelkte, sondern es bedeutet, daß diese Kultur überwunden wurde von ihrem tropischen Schicksal. Und dann, nach kurzen, unausgesprochenen Zeiten blüht diese Kultur an anderer Stelle, im Osten Javas, etwa vom 11. Jahrhundert an, noch einmal auf: diesmal tiefer mit der malaiischen Seele der Insel verwoben, von anderen Küsten und Ländern gespeist, im 13. Jahrhundert von einem neuen Impuls südindischen Lebens erfüllt — wieder einige Jahrhunderte voll phantastischem Reichtum —, bis plötzlich am Ende des 15. Jahrhunderts der Bau zusammenstürzt; und diesmal berichtet die Geschichte von der Überwältigung durch den Islam. Das Leben auf Java kehrt wieder in die ihm durch Natur und Rasse vorgeschriebenen Bahnen zurück, nimmt wieder an Stelle der großen höfischen Zentren die patriarchalisch=kommunistische Form der Dorfgemeinschaften an, wirkt sich in dem engen Kreis häuslichen Lebens und dörflicher Verpflichtungen aus. Die schöpferische Lust erlebt im Handwerk der täglichen Dinge ihre nahe Erfüllung, die Unendlichkeitslust lebt sich in der Freude an Tempelfeiern, an Prozessionen und Tänzen aus; der Bau der großen Götterwelt, das feste Gefüge der metaphysischen Gedanken versinkt und die nahen Geister von Bäumen, Dorf, Berg und Regen erfüllen wieder die Seele dieses Volkes, bis die europäischen Einwanderer ihr übriges tun, die innere Leidenschaftlichkeit solchen Glaubens und Lebens abzuschwächen. In diesem, dem altindischen Leben gegenüber so verschiedenem Lebensaufbau, müssen wir — neben der indischen Kastenordnung — die zweite Form der in den Tropen möglichen Lebensordnungen erkennen; also entweder ganz

einfache Anpassung an den Boden in kleinen Ausmaßen oder ganz strenge, fanatisch-reine Schichtung des Gesamtvolkes unter Aussondernng einer besonderen, den Furchtbarkeiten des Lebens enthobenen Kaste, deren einziges Lebensamt darin bestand, die Gedanken über Götter und Welt zu hüten und zu vererben, während andere Kasten das Mark der Volkskraft stark zu erhalten und den Bau ständig zu erneuern hatten, indessen gleichzeitig Ungezählte der Unerbittlichkeit des Lebens preisgegeben blieben. Die Untergänge der indischen Kultur sind also nicht nur als Folgen der tropischen Natur sondern auch als Folgen der Rasse- und der Volksbildungen aufzufassen. Da der Erneuerung der indischen Elemente keine Volksmasse — wie dies auf dem Festland der Fall war — zur Verfügung stand, konnte die indische Kultur auf Java elementare Erschütterungen nicht überstehen und mußte untergehen.

Wir können also sagen, daß es die altindischen Formen des Lebens waren, die eine Zeitlang auf Java herrschten, die aber, weil sie im letzten Grunde diesem Lande ungemäß, weil sie vom Mutterboden abgesprengt waren, und weil der malaiischen Rasse eine starke eigene Potenz der Lebensauffassung eigen ist, nicht endgültig zusammenwachsen konnten, und so — gemäß den Wechselfällen der tropischen Natur — nach kurzen Blütezeiten zerbrechen mußten. Nicht aber das ist das Ausschlaggebende allein, daß die indischen Kolonisten nach Java herüber kamen, sondern daß sie die in viele Kleinheiten zersprengte javanische Volksmasse gemäß dem indischen gesellschaftlichen, religiösen und geistigen Systeme zu größeren Einheiten zusammenfaßten und sie zu einer gemeinsamen Idee hinrissen, wobei ihnen das javanische Volk mit reinster Willfährigkeit gehorchte. Die Denkmäler, die dieses Kulturereignis hinterlassen hat, grenzen in ihrer Vollendung an die Erfüllung geheimnisvollster Wünsche. Indien hat aus diesem Lande Quellen reinster Kräfte geschlagen, es hat die vielen vereinzelten Kräfte zu einem geschlossenen Bau gesammelt, hat die schlummernde Grazie und Größe dieser zauberhaften Insel im Werk zu steigern vermocht. Dies Volk und diese Landschaft haben ihr bestes Teil den indischen Fremdlingen gewährt, sie haben die Strenge indischer Lebensordnung gemildert und sie vor Verhärtung bewahrt. Wer die innere schöpferische Anteilnahme des javanischen Geistes an den Werken dieser von Indien getragenen Kunst übersieht, wird dem Besten und Innerlichsten dieser Kunst nicht gerecht. Selbst dort, wo noch nicht — wie im späteren Ostjava — die beiden Elemente klar als eigene Bestandteile sich gegenüberstehen, und wo das indische Element auf den ersten Blick das beherrschende und eindruckbestimmende zu sein scheint, wird man bald den innewohnenden Geist Javas spüren, wird man fühlen, daß die Götter Indiens mit Freuden von den Schätzen dieser Insel genommen haben; ja gerade dieses javanische Element ist es, das den Grad der Vollendung und Schönheit dieser Werke ausmacht, und das sie merklich vom Geiste — nicht von der Qualität — der altindischen, jedenfalls aber der gleichzeitig indischen Werke unterscheidet. Diese wundersame Vereiniguung von indisch-übersinnlicher Vehemenz mit malaiischer Innigkeit, von unromantischer Klarheit mit unberührter Phantastik, des indischen Stolzes mit malaiischer Glückhaftigkeit, der indischen Konzentration mit der Weichheit malaiischen Lächelns, der visionären Zauberkraft Indiens mit der harmonischen Lebensfülle Javas — diese Vermischung hat aus Java einen Märchenwald von Göttern und Tempeln gemacht. Indojavanisch bezeichnen wir diese Kunst in ihrer Verschmelzung zweier Rassen, die einander so glücklich ergänzten, und die ein Spiel der Natur zu einem erschütternden Werk vereinigte. Die Geschichte berichtet vom Westmonsum, der die Indienfahrer nach Java trieb, spricht von Übervölkerung indischer Gebietsteile — aber alles das ist kein Spiel, keine zufällige Verknüpfung, vielleicht nur Werkzeug einer unfaßlichen Notwendigkeit, aus der das Gesetz der Ausbreitung des südasiatischen Menschheitsraumes und der indischen Schöpferlust erwuchs. In ihren letzten Gründen wird auch die

einzigartige Fülle, Reife und Durchbildung der indojavanischen Kunst immer ein Rätsel bleiben. Von Anfang an stehen wir einer so in sich geschlossenen schöpferischen Freudigkeit, einer solchen Inbrunst und Gläubigkeit der religiösen und künstlerischen Tatkraft gegenüber, daß wir die Gründe dafür im tiefsten menschlichen Ergehen suchen müssen, daß wir einfach kapitulieren müssen vor der monumentalen unbeschwerten Harmonie dieses Lebens, den gewaltigen Ausmaßen der geistigen Verkörperungen und der Reinheit der Lebensideale, vor dem elementaren Ausbruch des Lebensgefühls in eine aus tiefster Religiosität kristallisierte Kunst.

Es ist nicht romantisch, wenn man immer wieder die Quellen solcher Kräfte in der einfachen Glückhaftigkeit und Unverbrauchtheit dieser Orplidinsel sieht und den Grund der Vollendung, die dem Werk und der Leistung beschieden war, in dem Bündnis dieser beiden Rassen erkennt, des vital schönen Volkes Javas und der geistig-großen Rasse des alten Indiens. Und das Geschick unserer heutigen Welt, das uns offenbar macht, daß alles, was nicht Wesen, Wachstum und Notwendigkeit ist, daß alles, was nur Macht, Wille, Zwecksetzung und Konstruktion ist, zu Unrecht besteht und von Innen her leer, krampfhaft und taub ist — dies Geschick gibt uns das Recht, in solchem Wirken wie dem des indo-javanischen Lebens und Geistes eine Macht anzuerkennen, die nicht in einer Gleichung ausgedrückt werden kann, nicht mechanisch und vernunftgemäß zu erklären ist, sondern für uns ein unfaßliches Geschehnis schicksalhafter Erfüllung eines historischen Gesetzes und eines leidenschaftlichen Gehorsams der Menschen an Idee und Bestimmung bleiben muß. So dürfen wir auch im folgenden nicht achtlos versäumen, in dem, was an Lebenswerten in dieser Kunst uns entgegenleuchtet, eine Gegenwartshoffnung zu finden, eine Mahnung zu sehen, und es als eine Bestätigung eigener idealistischer Hingabe an ein reineres Menschentum zu beherzigen. Für uns birgt Asien ein dreifaches Erlebnis: das soziale, das künstlerische und das philosophische.

* * *

2. DIE PHILOSOPHISCHEN GRUNDLAGEN

Dasjenige, was wir an Gleichheit in allen geistigen Schöpfungen Indiens wiedererkennen, was wir als Substanz der indischen Seele erfassen, ist — bevor wir noch von Komplexen gewisser Bewußtseinsinhalte sprechen dürfen — eine besondere Eigengesetzlichkeit der indischen Denkart und Weltauffassung und eine besondere Begabung für metaphysische Probleme und Systembildung. Jede Lebenserscheinung, jeder Gedanke, jede Tat, jedes Werk — alles, was das Leben des Einzelnen und die Ordnung des Ganzen ausmacht — ist metaphysisch orientiert. Die Religion ist Philosophie und die Philosophie ist Religion, aber auch jedes Leben ist lebende Philosophie. Wir müssen von diesem Begriff alles das, was die Scholastik und Wissenschaft Westeuropas aus ihm gemacht hat, wegdenken; nicht die Vereinzelung intellektueller Arbeit, sondern die Einstellung des ganzen Lebens auf eine philosophische Überzeugung oder religiöse Gläubigkeit. Dies ist ein Moment, das nicht für Indien allein, sondern überhaupt für Asien gilt: jeder Bauer ist dort ein Philosoph, ein indischer Kuli, ein chinesischer Bettler, ein Viehtreiber auf Bali — sie alle haben ein seltsam hingegebenes Weltgefühl, ein Herz voll Überzeugung und ein Gesicht, dessen unbewußte Weisheit uns katastrophal erschüttern kann; sie nehmen das Leben philosophisch — (wir nehmen es tragisch und wichtig); wäre es anders, wie könnten diese Völker so ruhig, so gelassen, so überzeugt sein ihrem Geschehen gegenüber, das doch so oft nichts anderes ist als Elend und namenloses Zugrundegehen. Dieser Stoizismus, der allem Geschehen seinen tieferen Sinn läßt, ohne bemüht zu sein, ihn zu er-

gründen, wird aber in Indien in der Kaste derer, deren Lebenswerk das Denken und Schauen ist, abgelöst durch eine gewaltige Aktivität der philosophischen Wachheit. Nicht zum mindest ihr Werk ist es — und man vergesse das nicht —, daß die Millionen Namenloser eine ruhige Überzeugtheit in sich tragen, denn hier — von den Brahmanen — wurde die metaphysische Weisheit zu einem System geordnet, das das gesamte Dasein umfaßt, jedem Einzelnen seinen Platz schafft und jedes Leben an das der höheren Mächte bindet. Der Urgrund aller geistigen und künstlerischen Auswirkung in Indien liegt in der Wucht und Größe der spekulativen Begabung dieses Volkes verankert; wie kein anderes Volk auf Erden hat es sich in die Wesenhaftigkeit der Welt hineingegrübelt, hat es in immer neuem Ansturm Erde, Mensch und Gottheit miteinander verknüpft und in Beziehung gebracht, hat die Übersinnlichkeit aller Erscheinungen sich zu einer heimatlichen Vertrautheit gemacht und alle metaphysische Weisheit zu gewaltigen Systemen vereinheitlicht, die alle Schwankungen des Lebens umfassen. Nur um einen Eindruck zu gewinnen für das Maß, wie hier im Geiste Dimensionen geschaffen sind, mit welcher Grenzenlosigkeit das Denken und mit welcher Unbekümmertheit das Schauen seine Akte vollzieht, wie die visuelle Eindringlichkeit in visionäre Bildhaftigkeit übergeleitet ist, wie das motorische Element in rhythmische Einheit überführt ist, schließlich um einen Eindruck zu gewinnen, mit welcher selbstverständlichen Handgreiflichkeit hier ein überintellektuelles Geschehnis erlebt und geschildert ist — lese man folgende Stelle, irgendwo aus der zahllosen Fülle herausgegriffen: Erdweg und Gottweg der Seele aus dem Kaushîtaki Upanishad des Rigveda in der Übersetzung von Paul Deußen „Und er (Zitra, der Sproß des Gangya) sprach: Alle, die aus dieser Welt abscheiden, gehen zunächst sämtlich zum Monde; durch ihr Leben wird seine zunehmende Hälfte angeschwellt, und vermöge seiner abnehmenden Hälfte befördert er sie zu einer abermaligen Geburt. Aber der Mond ist auch die Pforte der Himmelswelt, auch der Devayana führt über den Mond; und wer ihm auf seine Fragen antworten kann, den läßt er über sich hinaus gelangen. Hingegen wer ihm nicht antworten kann, den läßt er in dem schwindenden, aus zurückkehrenden Seelen bestehenden Teil, zu Regen geworden, herabregnen. Er wird hienieden, sei es als Wurm, oder als Fliege, oder als Fisch, oder als Vogel, oder als Löwe, oder als Eber, oder als Beißtier, oder als Tier, oder als Mensch, oder als sonst etwas, an diesem oder jenem Orte wiederum geboren, je nach seinem Werke, je nach seinem Wissen. Nämlich, wenn einer zum Monde kommt, so fragt dieser ihn, »Wer bist du?« Dann soll er antworten: »Vom Lichten, o Jahrzeiten, kam als Same ich — vom fünfzehnfach gezeugten Väterheimatland — ihr habt mich eingezwängt im Mann als Schöpfer durch Mann als Schöpfer eingesprengt der Mutter — geboren bin ich und wiederum geboren — als zwölffach Jahr, als dreizehn-über-Mondges- vom zwölffachen, vom dreizehnfachen Vater — das Dies und auch das Gegendies zu wissen — bis ihr, Jahrzeiten mich zum Tod geleitet. — Vermöge dieser Wahrheit, vermöge dieser Kasteiung bin ich Jahreszeit, bin ich der Jahreszeiten Kind!« »Wer bist du?« »Du bin ich!« Wenn er so zum Monde spricht, dann läßt er ihn über sich hinaus zum Devayana gelangen."

Dieser auf das Absolute hindrängenden visionär-geistigen Kraft gesellt sich eine scheinbar entgegengesetzte weitere Begabung zu, die in ihrer Ergänzung zu der spekulativen Veranlagung erst das bestimmende Moment der indischen Geisttätigkeit und ihrer Werke ausmacht: eine Befähigung, die ich ganz allgemein als erotisch bezeichnen möchte. Wie der Begriff der Spekulation alle Gedanken- und Gefühlsverbindungen mit dem Unendlichen in sich schließt, die Anerkennung eines geistigen Prinzips in der Welt, die Entblößung jeglicher Gegebenheit von aller unwesenhaften Bedingtheit, die Überzeugung einer göttlichen Evidenz — so ist unter dem Begriff des Erotischen alles das zusammenzufassen, was sich aus dem stofflichen Komplex der Welt ergibt, alle jene lebens-

gemäßen Verbindungen von Mensch zu Mensch, von Geschlecht zu Geschlecht, alle die Verknüpfungen im Rahmen der Erscheinungsformen und im Banne der triebhaften Lebensbedingtheiten, alle jene unzähligen Geschehnisse, die sich auf der Basis des Endlichen abspielen, ohne mit einem überwirklichen und irrationalen Prinzip in Zusammenhang gebracht zu werden. Als Auswirkungen dieser erotischen Begabung lassen sich: eine besondere visuelle Eindrucksfähigkeit, gesteigerte Beobachtungskraft, Erlebnisheftigkeit der Umwelt, vitale Reaktionen auf natürliche Gegebenheiten und eine rein menschliche Gefühlsunmittelbarkeit ansprechen. Diese Veranlagung — in der die tropische Umwelt sich merkwürdig widerspiegelt — wirkte auf die metaphysische Triebkraft verstärkend und ergänzend ein: verstärkend im Sinne der steten Spannung, der Beflügelung und Konzentration und universal-ergänzend insofern, als das Weltprinzip nicht unter Ausscheidung wichtiger Lebensinhalte aufgebaut wurde. Was vielleicht als menschliche Hemmung hätte wirken können, wird so zu einer Steigerung und hält das geistige Streben von allem Krampf und aller Gewalttätigkeit frei; nicht durch Unterdrückung, sondern durch Erkenntnis der Lebensbedingtheiten wird der befreiende Ort gefunden. Diese beiden Potenzen — die metaphysisch gerichtete Geistigkeit und die erotische Lebenskraft — mußten, wenn sie nicht gegeneinander wirkten, nicht gegeneinander ausgespielt wurden, sondern im richtigen Ausgleich miteinander standen, ein Weltgefühl wahrhaft umfassender sündloser Weite erschließen. Diese Zweiheit spiegelt sich in Religion und Philosophie mannigfach wieder: so in dem Begriffspaar von Purusha und Prakriti, als Geist und Stoff, in den Verkörperungen des männlichen und weiblichen Prinzips, das in den brahmanischen Göttern und ihren Çakti's, in den Bodhisattva's und den Târâ's zum Ausdruck kommt, in den zwiespältigen Erscheinungsformen der Devî in einer lichten und gütigen und einer schwarzen und wilden Gottheit, in der Aufstellung der beiden Geschlechter der solarischen und lunarischen Rasse usw.

In dieser Tatsache, daß der spekulative Erkenntnistrieb und der erotische Erlebnistrieb als Phänomene beide im indischen Menschen hochgradig entwickelt sind, ohne sich gegenseitig zu bedrängen, liegt der große Unterschied zwischen dem indischen Metaphysiker und dem mittelalterlichen Mystiker, die doch auf den ersten Blick so viel Verwandtschaft verraten: im Wesen des letzteren liegt es, diese beiden grundlegenden Lebenskomplexe voneinander abzusondern und — im Sinne des Dualismus — die Erlösung und alles Heil vom Diesseitigen zu verbannen. Für den Mystiker bleibt die Erde immer das schlechtweg zu Verachtende; ein qualvoller Bruch und eine furchtbare Spanne liegt zwischen Mensch und Gott; die Erde des Stoffes ist ein Kerker der Seele, in einer marternden Inkongruenz des gewaltsamen Vereinigtseins. Seine Erlebnisform ist die der Ekstase, der Vernichtung des Leiblichen im Brande der Verzückung, aber er fällt immer wieder auf eine kalte Erde zurück, immer wieder fremd und abgelöst und ohne irdische Brüderlichkeit. Selten, daß sein Leben zur wahrhaften Ruhe gerinnt; er ist immer in Bewegung, immer voller Sehnsucht und noch im Lächeln des Gebetes irrt ein Krampf und eine geheime Anklage. Er ist ein Pfeil gegen den Himmel. Diese gen Himmel rufende Rührung gotischer Dome! Dieses schonungslose Preisgegebensein eines Christus am Kreuz! Und immer entspricht der Freude die Qual, dem Aufschwung die Rückkehr; Geist und Stoff erscheinen als polare Gegensätze. Seine Hoffnungen und seinen Glauben muß er sich abringen von den schicksallosen Zweifeln seiner von Sünden gequälten Seele. Er denkt gewissermaßen immer nur mit der beschränkten Kraft seiner vereinzelten Psyche und seine Lebenserfüllung ist von vielen Zufälligkeiten verdunkelt. — Auch für den indischen Menschen gibt es keine andere Wahrheit als die des Göttlichen, kein anderes Heil als das im Geiste, kein anderes Ziel als das der Enthebung aus der Beschränktheit des Stofflichen, als Geistwerdung. Aber die Gegeneinandersetzungen der einzelnen Formen des Lebens treten nicht als polare Gegensätze auf, sondern

als Wirkungsformen eines übergeordneten Wesens. Was dort dualistisch auseinander klafft, ist hier vereinigt. Es ist, als ob die Götter schon auf Erden mit den Menschen zusammenlebten in steter Gemeinschaft. Gerade die erotische Vitalität ließ den indischen Denker das Leben als solches nicht gering achten, nicht verdammen und verfluchen, nicht sündhaft beschweren, aber er nimmt es hin als eine Gegebenheit, als eine Naturform, die er auf metaphysischer Grundlage als notwendig begründet. Und eine seltsame Demut gegenüber dem Leben liegt darin; er hat das Leben nie als solches ändern und umgestalten wollen, sondern sich selbst frei machen dem Leben gegenüber, eine Überwindung im Geiste, in der Erkenntnis, durch richtige Wertung. Er entheiligte das Da-sein und So-sein nicht, auch nicht in seiner letzten Überwindung; er riß nicht die Schranken ein, um sich zu erheben, sondern forschte in tiefster Versunkenheit den Gründen nach und fand alle Freiheit und Gebundenheit in seinem Selbst beschlossen. Weltliches und Göttliches erkannte er in seiner tiefen, aus sich heraus notwendigen Bindung; er führte die Realität der Welt auf eine Wirkungsform des Göttlichen zurück und erhob seine Seele zur göttlichen Substanz. Er reihte das menschliche Dasein in eine unerbittliche Folgeordnung des Stofflichen ein und gab doch der Seele und dem Geiste eine dem Stofflichen übergeordnete Macht der Erkenntnis und der Freiheit. Ein Christus am Kreuz: das ist die himmlische Verklärung des Schmerzes, ein Denkmal der Einsamkeit; ein gemarterter Körper, der dumpf und starr gefesselt ist oder gleich einem Tänzer auffliegen möchte, überwuchert von Wundmalen und Spott, ein Mal der Sündhaftigkeit; und in seinem Gesichte der Trost der Vergebung, fern der Erde, die Zuversicht und die Demut zu Gott. Die Seele, die diesen Leib zurückläßt und sich zu Gott flüchtet. Und eine Buddhagestalt: in tiefer Versunkenheit dasitzend, die Hände in magischer Regungslosigkeit im Schoß; vollkommene Ruhe und Selbstvergessenheit, fast grausam in der Kraft seiner Ferne und unbegreiflich in seiner seligen Bewußtlosigkeit, vom Leben des Wechsels abgeschieden und doch ein Bild tiefster Verdichtung des Lebens, wirkungslos, gefühllos und doch voll Wirken und Erkenntnis; ein untadeliger, gewaltig gebauter Körper von unheimlicher Vitalität, doch ohne leibliche Zeichen und Regung, ohne Verlangen und Vielfältigkeit, in einem verklärten Glanz; man fühlt wie dieser Körper von Innen her gebaut ist, wie der Geist diesen Körper gebändigt und erhöht und umgeschaffen hat, wie mit der wachsenden geistigen Klarheit auch der Leib an Kraft, Schönheit und Beherrschtheit zunimmt, wie leibliches Sein und geistiges Sein im Ausgleich einer harmonischen Wechselwirkung verwoben sind. Und diese Ruhe, als Ausdruck vollkommenen Einigseins, hat nichts von Rausch und Inbrunst an sich, ist restloses Erfülltsein; kein Zustand, sondern Wesen; es ist die Ruhe des Schwerpunktes. Solch Bild ist wie der irrationale Mittelpunkt alles Seins, ist Zusammenfassung und Überwindung. Und was uns dabei überraschen muß, ist die überpersönliche Gelassenheit und diese verdichtete Einfachheit, die Klarheit der bildlichen Auffassung und die Harmonie von Leiblichkeit und Geistigkeit.

Solch Ausgleich und solche Stetigkeit war nur möglich aus der metaphysischen Erkenntnis einer im Göttlichen ruhenden Totalität. Jeder Inder dachte und lebte in der Überzeugtheit eines unzweifelhaften Weltprinzips: alles, was Erscheinung ist — unsere ganze sichtbare Welt —, ist nur eine Täuschung, ist Mahâmâyâ, die große Illusion. Es gibt keine anschauungsgemäße Wahrheit der Natur. „Die Zulassung einer subjektiven Vorstellung ist schon Verfinsterung und ein Hindernis der Reinheit und die Welt überwinden, nicht, weil sie schlecht ist, sondern weil sie unreal, das heißt leer ist und nichts enthält, was den Geist befriedigen kann," das ist ein Grundzug der Mâdhyamika-Philosophie des Nâgârjuna. Der Einzelne ist tausenfältig determiniert; wie alles Dingliche nur Erscheinungsform ist, so ist alles Lebendige nur Existenzform. Ein Chaos scheint sich aufzutun, die Blindheit einer grausigen Verlassenheit und eines ewigen Irrtums. Und wo ist der Weg der Über-

windung und was ist das Maß der Schönheit? Es kann nicht in der Stofflichkeit des Einzelnen und nicht in der Beschränktheit und Unwahrheit der Erscheinung liegen.

Die wahre Erkenntnis wird in den Akt der Selbstbeschauung verlegt. Jedes Leben hat Realität und jeder einzelne Ort in seiner besonderen Stellung zur Umwelt hat metaphysische Notwendigkeit. Alles was wahrhaft ist, ist eine Emanation des ewigen Göttlichen, eines von sich aus unstofflichen Prinzips. In der Erkenntnis der Identität liegt der erlösende Ort, liegt das Maß aller richtigen Einschätzung, alles richtigen Strebens, aller Schönheit und aller Geistwerdung. In allen religiösen und philosophischen Überzeugungen Indiens kehrt dieser Erkenntnistrieb nach einem höchsten Wesen wieder, und je nach dem Aspekt einer Zeit, einer Schule, einer Sekte oder gar eines Umstandes verdichtet sich diese Überzeugung zur Idee eines Gottes oder einer Gottheit, die die Stelle eines höchsten Prinzips einnimmt, oder zu einem Gedanken, oder zu einer visionären Erschauung, in der die letztliche Begrifflichkeit zur Offenbarung wird. Dies höchste göttliche Prinzip erscheint so in verschiedenen Formen, ohne daß diese Formen die Gottheit selbst bedeuten. Die Gottheit wird nur unter diesen Formen aufgefaßt. So groß aber ist immer der Trieb, alles Leben jeweilig in einem obersten Gesetz verankert zu wissen, daß, wenn ein Gott aus den Reihen der niederen Götter zum Brennpunkt der Verehrung wird, er die Stelle dieses letzten Prinzips verkörpert. So treten uns Indra, Agni, Brahmâ, Vishṇu, Çiva entgegen, die als Içwara, großer Herr, als Mahâdeva, großer Gott, erscheinen. So wirkt einmal Prajâpati als Weltschöpfer oder Purusha als Weltseele oder Brahman als Allheit. Oder Brahmâ, Çiva und Vishṇu werden zur Trimûrti — zur Verkörperung einer Weltgesamtheit — zusammengeschweißt. So erscheint im späteren Mahâyâna-Buddhismus der Âdi-Buddha als das letzte unstoffliche Prinzip; oder so vertritt Kṛishṇa in der Bhagavadgita die Stelle eines obersten Seins. Schon im Schöpfungshymnus des alten Rigveda heißt es:

„Er, der die Schöpfung hat hervorgebracht,
der auf sie schaut im höchsten Himmelslicht,
der sie gemacht hat oder nicht gemacht,
der weiß es! — Oder weiß auch er es nicht?" (Deußen)

Die Formen der Götter sind bedeutungslos, im Wesen aber sind sie Eins; das ist die letzte Weisheit im Sutasoma: buddhistische und brahmanische Elemente gehen ineinander über; Buddha und Çiva sind ein Wesen, sie sind unterschieden und sind doch Eins; so wird dort ausgeführt. Der himmlische Buddha ist das All. Mahâkala ist eigentlich Akshôbhya. Içwara, der erleuchtete Gott, der göttliche Ratnasambhava ist der Schöpfer; der Gott Mahâdeva ist Amitâbha; der glanzreiche Amôghasiddha ist Vishṇu, der Großmütige. In seiner reinsten philosophischen Klarheit erscheint Gott als der allwissende, allmächtige Urgrund der Existenz in der Vedanta: Schöpfung ist ein Akt seines Willens und er ist die allein existierende und universale Seele, er ist adwaita, d. i. ohne Zweites; Vollendung aller Dinge ist Auflösung in ihm. Alle Götter, deren das indische Pantheon eine unermeßliche Fülle umfaßt, gelten, soweit sie sich nicht mit dem obersten Prinzip decken, als Emanationen der einigen Allheit. Wie die Dhyânibuddhas als Emanationen des Âdibuddha erscheinen, so treten die brahmanischen Götter als elementare Verdichtungen der verschiedenen Potenzen der Welt auf. So erscheint in der Trimûrti die Welt zerlegt in ein schöpferisches Prinzip — Brahmâ —, in ein vernichtendes — Çiva — und in ein erhaltendes — Vishṇu —.

Was im Prinzip der unstofflichen höchsten Gottheit als Einheit des Alls zusammengefaßt ist, scheidet sich in den verschiedenen Göttern gewissermaßen in einzelne Wirkungsformen oder in elementare Potenzen, wobei mit wachsender Differenzierung und Individualisierung die Allgemeingültig

keit abnimmt und die Materialität zunimmt; im gleichen Sinne nimmt auch die Aktivität zu: so folgen aus dem Âdibuddha die noch ganz als himmlische Reflexe angesehenen Dhyânibuddhas, dann ihre Dhyâni-Bodhisattvas mit den — die weiblichen Energien vertretenden — Târâ's, und dann erst die Mânushi — Buddhas, die menschlichen, auf der Erde wirkenden Buddhas. Oder in anderer Form kehrt diese Folgeordnung, in der das göttlich-Unstoffliche oder das göttlich-Elementare immer wirkender und realer wird, in der Bildung von Götterfamilien wieder. So ist die weibliche Koordination von Çiva: Durgâ, die gegen das Übel, die Feinde der Religion, kämpft; der Sohn beider ist Gaṇeça, in Tierform dargestellt und Gott der Künste und der Wissenschaften, also bereits der Vertreter einer menschlichen Tätigkeitsform, unter dessen Befehl wieder Scharen niedriger Gottheiten — die Gaṇas — stehen. Oder Kṛishṇa inkarniert sich in vielen Formen, unter denen er in der Sphäre des Irdischen auftritt. So werden uns in den Jâtakas die Vorgeburtsgeschichten Buddhas mit seinen Erlebnissen im Tierreich erzählt. So reichen die Wirkungen und Erscheinungen der Götter als Emanationen des einen göttlichen Urgrundes über die Sphäre des Himmlischen hinunter bis in die Sphäre des Menschlichen und Tierischen.

Dieser sich abwärtsstufenden Folgeordnung entspricht nun eine entgegen gerichtete vom Diesseits in die himmlischen Regionen zurück. In der Seele des Menschen liegt die Teilhaftigkeit mit dem göttlichen All, wie es in der Lehre von Brahman und Âtman niedergelegt ist. Seele und Gott bilden eine substantielle Einheit und treten durch den Akt der Erkenntnis in das Stadium der Wiedervereinigung ein; das bedeutet die Überwindung des prinzipium individuationis. Die Absorbtion der Seele in der höchsten Weltseele und ihre Emanzipation von Geburt und zukünftiger Existenz bildet das durchgängige Hauptproblem aller sechs philosophischen Hauptschulen Indiens.

Alles Wirken ist Wirken der Materie; alle Materie ist uns nur Erscheinung, also Irrtum; geboren werden, handeln und leben gehört eben zum Kreislauf des Stofflichen, der nie aufhört, es sei denn durch seine allmähliche Absorbtion durch den Geist. Die Geistwerdung bedeutet Aufhören in der Form der Materie: je reiner das Stoffliche vom Geist erkannt und gelöst wird, desto näher kommt die Seele dem Weltgrunde. Diese Rückwanderung der Seele zu Gott, das Ablösen des Geistes aus den Reihen des Irdischen ist in den vier Dhyânastufen — den Zuständen der Meditation — am reinsten zum Ausdruck gekommen: „Das erste Dhyâna ist ein Zustand von Freude und Glück, welche entstanden sind aus dem Leben in der Einsamkeit, doch voll von Betrachtung und Forschung, nach dem der Religios sich von aller Sinnlichkeit und Sünde befreit hat. Das zweite Dhyâna ist ein Zustand von Freude und Glück, entstanden aus tiefem Seelenfrieden, ohne Betrachtung und ohne Forschung, welche beide überwunden sind; es ist das zur Ruhebringen des Denkens, die Herrschaft der Beschauung. Das dritte Dhyâna ist der Zustand, in welchem der Religios geduldig wird durch die Freude und durch Austilgung jeder Leidenschaft, fröhlich und bewußt der Freude, welche den würdigen arhat — anzeigt: Geduldig, erinnernd, glücklich. Die vierte Stufe ist die Reinheit in Gleichmut und Erinnerung, ohne Sorge und ohne Freude, nachdem die vorhergegangenen Freuden und Sorgen aufgehoben sind durch die Beseitigung dessen, was Freude und Kummer ausmacht" (Grünwedel). Der Beginn aller Befreiung liegt somit im Akte der Selbstbeschauung, aus dem die Erkenntnis der Identität von Seele und Gott entspringt, die von der noch handelnden Form der Forschung zur kontemplativen Beschauung wird, um dann in den Zustand von Reinheit, Gleichmut und Erinnerung überzugehen.

Dabei besteht zwischen den Zuständen des Körperlichen und Geistigen eine metaphysische Korrespondenz: je reiner die Kraft des Geistes wird, um so reiner und lichter wird auch der Körper, bis dieser zu einem magischen Substrate wird. Das ist es, was den Buddhagestalten die leibliche Har-

monie und Schönheit gibt. Die Materie ist im selben Sinne wandelbar wie der Geist, bis beide ineinander in einem höheren Sein aufgehen, in dem nur noch der Geist herrscht, aber ohne daß der Körper geschmäht und geschändet wird. So tritt uns oft die Schlange, die sich häutet, als Symbol der Wiedergeburt entgegen, oder der zu- und abnehmende Mond wird zum Symbol dieser Wandelbarkeit. Auf der Korrespondenz von Körper und Geist beruht auch die Fixierung der drei Körper — Kâya — des Buddha: der Nirmâṇakâya ist der Körper, in dem er die Welt besucht, lehrt, wirkt und der stirbt. Der Sambhogakâya ist der Körper, in der er sich aller Vollkommenheiten bewußt ist und der Dharma — oder Svabhâvakâya ist der abstrakte, absolute Körper, der ewig in Meditation versunkene Leib des Buddha als Vertreter des Dharma, der Religion. Auf dieser wandelbaren Korrespondenz von leiblichen und geistigen Elementen beruhen auch jene merkwürdigen Körpervereinigungen zweier verschiedener Gottwesen; so erscheint in der Form als Arddhanârî Çiva und Pârwatî in körperlicher Vereinigung oder Harihara umfaßt in einer einzigen Form zugleich Çiva und Vishṇu.

So ist die ganze Welt ein einziger Komplex, in der nicht Körper und Geist im dualistischen Sinne gegeneinander wirken, sondern parallele Reihen bilden, in einer wechselseitigen Stufenfolge von Stofflichkeit und Geistigkeit, aus der die Welt aufgebaut ist, von oben nach unten und von unten nach oben abnehmend oder zunehmend jeweilig nach dem Grade von Verdunkelung oder Klarheit, von Freiheit oder Bindung: die Götter inkarnieren sich als lebende Wesen und die Menschen verklären sich in immer höheren Stufen zu göttlichen Wesen. So inkarniert sich Vishṇu in seiner erhaltenden und erneuernden Kraft im ersten mythischen Stadium der Welt als Fisch, Schildkröte, Eber und Mannlöwe, im zweiten Stadium als Zwerg; dann unter den heroischen Formen von Râma und Kṛishṇa, unter der religiösen Form von Buddha oder am Ende der eisernen Zeit als Kalki, als weißes Pferd, um die Gottlosen zu vernichten, die Schöpfung wieder zu erneuern und die Reinheit wieder herzustellen. Oder andererseits wird ein Wesen, dessen Eigenschaft das Erkennen geworden ist, auf Grund seiner guten Handlungen bei jeder neuen Geburt eine höhere Lebensstufe erhalten, bis er als Bodhisattva im Tushitahimmel weilt, aber noch einmal, bevor er ins Nirvâṇa eingeht, in einer menschlichen Existenz auf der Welt erscheint. Die Abgrenzungen der Daseinsformen verlieren alle Starrheit und Gegensätzlichkeit; Unterschiede des Stofflichen und Geistigen gibt es nur, solange die Erkenntnis im Dunkeln liegt. Aber auch auf der untersten Stufe gibt es keinen Punkt, der so stofflich wäre, wie in seiner reinsten Entfaltung der Punkt der Geistigkeit geistig ist. So entsprechen sich im letzten Grunde das Brahman der Weltseele und das Paranirvâṇa, der Zustand der letzten Wiedervereinigung, des vollkommenen Ausscheidens aus dem Kreislauf des Stofflichen.

In ähnlichem Maße wie die Gottwesen Emanationen sind, wie die Realität der Welt einem Willensakt der Gottheit entspringt —, und daher die Welt auch göttliche Realität besitzt, — erscheinen die Menschen als Emanationen der Materie nach den Bestimmungen des Karma; die Psyche aber ist göttlicher Teil und stellt im Akte der Erkenntnis diese Identität zwischen Gott und Menschen fest. In der Erkenntnis der Selbigkeit von Seele und Gott, in der Erkenntnis dieser reinsten Einheit, die das Leben bestimmt, liegt der Grund aller Befreiung.

Das menschliche Problem der Erlösung liegt also in der richtigen Erkenntnis und spielt als solches in das Problem des Willens hinein; so band auch Gautama unter dem Bodhibaum in der bhûmisparçamudrâ sich vor Erlangung der Bodhischaft mit dem stärksten Eide, daß er erreichen wolle, was er gelobt habe. Dieser Willensakt hat aber in Wirklichkeit eine lange Vorgeschichte; denn er ist nicht Ausdruck einer vollkommenen persönlichen Freiheit, sondern ist abhängig von der

Folge vieler Vorhandlungen und erst in einer bestimmten Sphäre möglich. Es ist das Karma, das die Existenzform bedingt, die so in jedem Falle mit metaphysischer Notwendigkeit in ihrer besonderen Form und an ihrem besonderen Ort erscheint und nicht der blinde Zufall der Geburt ist. Jede Art Geburt ist die notwendige Folge eines in eine besondere Richtung gesetzten Wirkungstriebes der Materie, dem die Wanderschaft der Seele entspricht. Die Seele als göttlicher Teil ist frei, die Form aber, unter der diese Seele lebt, die das Göttliche ummantelt, gehört der Welt der Materie an und damit dem ewigen Kreislauf des Stofflichen, denn die Materie erzeugt immer Materie: Seele und Körper aber stehen ja gewissermaßen in einem Abhängigsverhältnis, dessen indirekt proportionaler Charakter im Zustande des Nirvāṇa sich als unendlich groß und unendlich klein ausdrückt. So muß auch die Seele so lange wandern, bis sie sich selbst vollkommen erlöst hat. Ihre Existenzform wird jeweilig bestimmt durch den Grad der seelischen Potenz, der Summe ihrer Geistigkeit in der Vorgeburt, ihrer guten Handlungen oder ihrer Beschauung. Das Maß der Stofflichkeit aber bestimmt immer wieder Geburt in einer ihrem Triebe und ihrer Stärke entsprechenden Lebensschicht. Die Stellung des Einzelnen ist also niemals Zufall, sondern Schicksal, und nur insofern ist der Einzelne frei, als er im Rahmen seiner Geburt ein Leben führt, das je nach Potenz in einer höheren oder tieferen Lebensstufe sich wiedergebiert. So umfaßt ein und dasselbe Prinzip die ganze Welt des Vergangenen und Zukünftigen vom niedrigsten Tier bis zum Bodhisattva im Tushitahimmel oder in umgekehrter Richtung von einer höchsten Gottheit bis hinunter in Formen wie die Eber-Inkarnation des Vishṇu. Doch ist der Unterschied in beiden Fällen nicht zu vergessen: der Gott nimmt über seine geistige Art hinaus frei eine Existenzform an, während die Seele ihrem Karma folgen muß.

Unter allen Lebewesen der irdischen Stufen ist aber die Stufe des Menschlichen die höchste; nicht weil der Mensch als Maß aller Schöpfung gilt, sondern weil in dieser Sphäre allein die Befreiung erlangt werden kann, aus ihr heraus die Wiedergeburt in einer höheren, überirdischen Stufe erfolgen kann; deshalb bezeichnet auch Nāgārjuna sie als die beste der Existenzformen. Die menschliche Existenz aber ist als solche wieder in vielfache Stufen aufgeteilt; das ist die Kastenordnung, die somit nicht einfach als eine gesellschaftliche Konstruktion auftritt, sondern nach dem metaphysischen Prinzip aufgebaut ist. So wird uns auch die Grausamkeit, mit der hier Ungezählte sich selbst überlassen bleiben und die Gelassenheit, mit der hier Menschen ihr Schicksal tragen, begreiflich, denn nicht ein menschlicher Machtwille, sondern ein überirdischer Weltwille bestimmt diese Ordnung. Und andererseits begreifen wir erst in diesem Zusammenhange das seltsame Mitleben mit den Tieren, da die Grenzen zwischen Tier und Mensch, wie diejenigen zwischen Mensch und Gott ja nur Übergänge sind, und die Seele der Tiere im Grunde die gleiche ist wie die Seele der Menschen. Das Ideal des Menschen ist nicht der Held und nicht der tätige Mensch, sondern der Arhat, der Würdige, der Einsiedler, der Brahmane, der Yogi, der Mahāyogi, der große Weise, der zum Himmlischen hinüberstirbt und dessen Karma rein ist. Nicht die Leistung ist das Maß menschlicher Wertung, sondern die innere Konzentration — von einem unwandelbaren Willen zu Gott getrieben — die Beschauung und die Weisheit.

Das ganze sichtbare und denkbare Sein stellt somit einen einzigen Komplex dar, der seiner Wirkung nach Realität, seiner auf Grund der Erkenntnis gewonnenen Wesenheit nach aber Geist ist. Die einige Seele durchwandelt in tausend Formen die Tier-, Mensch- und Götterwelt. Geburt ist der Akt der Materie, Nirvāṇa der Akt der vollkommenen Geistwerdung. Diese weltliche Einheit wird beherrscht von einem geistigen Wertprinzip, nach dem die Welten in ununterbrochener Folgeordnung gegliedert sind. An Stelle polarer Gegensätzlichkeit und Ausschließlichkeit steht eine

Einheit von unzähligen Schichten, die nach oben zu immer unstofflicher werden, sich verjüngen und in einem — bewußtseinlosen, unwirkenden, unstofflichen Gipfelpunkt auslaufen, der Form einer Stufenpyramide vergleichbar, wobei der zentrale Charakter des Aufbaus den Geist der Totalität symbolisiert, die Staffelung aber der Wertung auf Grund eines immer reiner werdenden Geistprinzips entspricht, wobei das Leben sich immer stärker verdichtet, immer wesenhafter und freier wird, das heißt die Masse sich bis zum Gipfelpunkt letztmöglicher Verdichtung auflöst, ohne die Form zu zersetzen. So gleicht das aufsteigende Maß der Pyramide der Wanderung der Seele, das absteigende Maß aber umschließt die Summe aller göttlichen Emanationen und aller anwachsenden Stofflichkeit. So lange man von einem Standpunkt aus solchen Bau von außen betrachtet, erscheint er uns in einer einmaligen, zufälligen, also schiefen und unvollkommenen Ansicht, und solange wir auf einer seiner Terrassen den Bau umwandeln, gehen wir nur der Unendlichkeit der Ebene nach — denkt man sich aber in den Mittelpunkt hinein, sagen wir in die Achse, die vom Mittelpunkt der untersten Ebene bis zum Gipfelpunkt führt, so erlebt man den ganzen Komplex vom Mittelpunkt aus als eine rhythmische Einheit und verdichtet die Anschauung zu dem inneren Gefühl eines vollkommenen Besitzes. Daß dieser Vergleich zwischen Weltordnung und Pyramide mehr ist als eine Verbildlichung, wird am Boro Budur klar werden (Abb. 1). Noch einmal mag eine Stelle aus dem Kâṭhaka Upanishad, dritte Vali (Deußen) die Einheitlichkeit dieses geistigen Weltbaues und das Ineinanderwirken der seelischen und göttlichen Kräfte verdeutlichen: Yoga als Eingehen zum großen Selbst.

Höher als Sinne stehen Dinge,
höher als Dinge Mannas steht,
höher als Mannas steht Buddhi,
höher als sie das große Selbst.

Höher als sie steht das Avyaktam,
höher als dies der Purusha,
höher als dies steht nichts mehr,
es ist Endziel und höchster Gang.

In allen Wesen weilt der Purusha,
als Athman, unsichtbar, versteckt,
dem schärfsten Denken nur sichtbar
dem Feinsten des, der Feines sieht.

Wie wir den erotischen Erlebnistrieb und den metaphysischen Erkenntnistrieb als Wesensarten des indischen Erlebens hinstellten, so müssen wir folgende Momente: die zentrale Anordnung, das Bilden von Reihen, das stufenförmige Staffeln und das Zusammenfassen aller Vielheiten unter eine oberste umfassende Einheit als typische und grundlegende Denkformen gelten lassen. In der zentralen Ordnung drückt sich die Konstituierung eines obersten Prinzips als Inbegriff der Totalität aus. Die richtige Erkenntnis ist nichts anderes, als die vollkommene Einheit der Welt in sich aufnehmen, also nicht von einem Anblick aus, sondern von einem Mittelpunkt aus das Leben harmonisieren. Die zentrale Ordnung liegt der Trimurti so gut zugrunde wie dem mahâyânistischen System oder dem gedanklichen Aufbau eines Textes wie dem oben angeführten. Die Stufenbildung ist der Ausdruck des Verhältnisses von Stoff und Geist in ihrer gegenseitigen Verjüngung. So ist die Gesellschaftsordnung der Menschen auf Grund des Karma aus Kasten aufgebaut, ebenso die Tier- und Pflanzenwelt als untere Schichtungen gedacht; so sind die Meditationsgrade in Stufen geteilt, so bauen sich in unendlicher Folge die Himmel über- und untereinander auf: so die 6 Devaloka, darunter der Himmel der Beherrscher der 4 Windgegenden, der Himmel der 32 Götter der Vedas mit Indra als König, der Himmel der Jamas, der Beschützer der Tageszeiten, der Tushitahimmel, wo die Bodhisattwas weilen, weiter das Heim Mâras des Versuchers, dann die

18 Brahmâlokas unter Brahmâs Obhut und der höchste Himmel, der Agnishta-Bhuvana, wo der Âdibuddha weilt; unter den Devalokas die 9 niedrigen Himmel, die Regionen des Wassers mit dem Höllenhimmel usw. Und jeder, der auf einer dieser Stufen weilt, weilt dort notwendig und vertauscht seinen Ort je nach Maß seiner ethischen und geistigen Qualität. Nicht anders sind die einzelnen Zeilen aus dem Kâthaka Upanishad gestaffelt, eine jede einen geschlossenen Komplex umschreibend, von den Wesen und Dingen ansteigend bis zum Endziel. Die Reihenbildung ist der Inbegriff des Unendlichkeitstriebes, nicht in der Richtung der aufsteigenden Verjüngung, sondern in der Richtung der Horizontalen jeder Stufe; ist der Ausdruck der Determination des Einzelnen, der durch unendliche Beiordnung und Überordnung zu einem Gliede zweier unendlicher Reihen wird: der horizontalen und der vertikalen. Das Prinzip der unendlichen Reihung in der Ebene ist aus der Aufstellung von Begriffspaaren entwickelt, aus dem Zusammendenken zweier Kräfte, die in unendlich denkbarer Folge in Einzelformen zerlegt sind, die jeweils für sich bestehen und doch nur Reihenglieder sind. Andererseits stellen die unzähligen Gradabstufungen des stofflichen und geistigen Prinzips nichts anderes dar als zunehmende oder abnehmende Reihen. In diesen Reihenbildungen wirkt sich die gewaltige Expansion der indischen, immer zur Unendlichkeit hindrängenden Phantasie ungehemmt aus, aber immer innerhalb eines Gesamtprinzips oder eines Weltsystems. Der einzelne ist nichts anderes als ein jeweiliger Schnittpunkt. Diese Totalisierung läßt sich klar überschauen an der Entwicklung, die die Auffassung der Person des Gautama Buddha genommen hat: am Anfang ist er Mensch, eine einzelne, aus sich heraus wirkende Persönlichkeit — im System des späten Mahâyâna-Buddhismus aber muß man sozusagen suchen, bis man ihn gefunden hat: da steht am Gipfel der Âdi-Buddha, dann folgen in Reihen untereinander die Dhyânibuddhas, die Dhyâni-Bodhisattvas und die menschlichen Buddhas; das vierte Glied in der Reihe der letzteren ist nun Gautama, zwischen Kassapa, dem Buddha des voraufgegangenen Kalpa und Maitreya, dem zukünftigen Buddha; ihm entspricht in den Regionen der Dhyâni-Bodhisattvas Avalokiteçvara oder Padmapâṇi und als Dhyânibuddha Amitâbha im Westen.

Was aus dem Voraufgegangenen erkannt werden sollte, ist, daß es immer dieselben Sehnsüchte sind, die gleichen Inhalte und die gleichen Formprinzipien, die — trotz mannigfaltiger Abweichungen — doch im Wesen alles geistige Streben Indiens in all seiner Wandelbarkeit grundsätzlich erfüllen. Der auf das Absolute hin und in die unendlichen Gründe hineindrängende Erkenntnistrieb, ein Weltverlangen erschütternder Weite, das Ausgleichen, Zusammenfassen oder Aufheben von Gegensätzen, die Staffelung nach einem geistigen Wertmaß, die Einsicht einer grandiosen Identität des Seins — alles das sind oder aus alledem folgern sich irrationale Probleme, die sich nicht durch Logik ergrübeln lassen, sondern durch Intuition zu erwirken und zu erschauen sind. Weil der indische Geist einen Mittelpunkt der Weltauffassung gefunden hat, geht für ihn die Welt in einer harmonischen Einheit auf, und weil dieser Mittelpunkt einem Schwerpunkt gleichkommt, so ist auch das ganze Leben mit all seinen Folgerungen um diesen Schwerpunkt orientiert. Aus dem Schwerpunkt heraus leben aber heißt, nicht alles Sein durch Beziehung auf das Selbst mit sich verknüpfen, sondern es bedeutet, daß überhaupt kein Einzelwesen mehr als Teil begriffen wird und in jedem einzelnen Dinge unverkürzt und unverzerrt die Totalität des Seins umspannt wird.

Es müssen also auch — und das ist nunmehr das wichtige für uns — alle Probleme der Kunst und des künstlerischen Schaffens in diesem Mittelpunkte verwurzelt sein. Der Komplex des Künstlerischen ist so sehr dem des Metaphysischen eingeordnet, daß die indische Kunst im letzten Grunde nicht auf der treibenden Macht eines künstlerisch produktiven Willens, sondern auf der Triebkraft metaphysischer Lustgefühle beruht, und daß die Formen nicht den ästhetischen, sondern den philo-

sophischen Gesetzen untertan sind. Aber liegt nicht hier die Wurzel für alle reine, für alle monumentale Kunst? Dem Formdasein der indischen Kunst kann man nur dann gerecht werden, wenn man ihr Wesen aus den metaphysischen Urbedingungen heraus als notwendig und adäquat erfaßt. Das ist ein Akt gefühlsmäßiger Intuition. Aber ein bedenkliches Zeichen für Europa ist es doch, daß diese Kunst so lange als eine Kuriosität gelten konnte und daß gerade Forscher, denen wir die Kenntnisse der Sprache, Religion und Philosophie Indiens verdanken, für diese Kunst keine anderen Urteile übrig hatten, als daß sie widernatürlich, geschmacklos, geschlechtlich oder abstrus sei.

Aus der Tatsache der Einordnung der Kunst unter die Elemente des Religiösen muß sich ergeben, daß nicht nur Gesamthaltung und Wertung der Kunst, sondern auch alle Formprobleme sowie die Bedeutung und Stellung der Künstler unmittelbar durch Art und Folgerichtigkeit der metaphysischen Grundelemente bestimmt werden. Dabei müssen naturgemäß alle unter den Begriffen von Veranlagung und Denkart zusammengefaßten Elemente im selben Maße in der Kunst zum Ausdruck kommen, wie sie die gedanklichen oder lebensmäßigen Formbildungen bestimmten. Die indische Religion und Religiosität eröffnete der künstlerischen Ausdruckslust alle Tore, mehr noch, sie drängte geradezu nach Verbildlichung. Weder ein strenges Gesetz wie das erste der zehn Moses-Gebote, noch eine Gesinnungsformel wie das islamische Bilderverbot haben je die künstlerische Phantasie bedrückt oder den Gestaltungstrieb gehemmt. Die indische Religiosität war eine so ideale Basis für die künstlerische Tätigkeit, daß sie geradezu als eine Philosophie der Kunst angesehen werden kann. Aber die Gründe liegen tiefer, nicht allein darin, daß die Inhaltlichkeit des religiösen Mythos die künstlerische Phantasie berauschte, sondern darin, daß alle geistigen und künstlerischen Vorgänge wie alles innere Erleben von einem gemeinsamen, visionären Gestaltungstrieb ausgeht; in der selbsttätig bauenden, von Innen her schöpferischen Phantasie, in einem mächtigen, vorstellungsgemäßen Schauen liegt der gemeinsame Grund aller religiösen, gedanklichen und künstlerischen Konzeption. Die Kunst ist im selben Maße Religion, Mythos oder Philosophie, wie das religiöse Empfinden, das kosmische Gefühl oder das Denken den Akten bildnerischen Gestaltens gleichkommt. Denken ist ein Bauen, ein Modellieren, ein harmonisches Gestalten und kein abstrakter Vorgang; im selben Sinne ist das künstlerische Gestalten ein Schauen, Denken und Erfühlen. Die ganze Denk- und Empfindungsart des Inders drückt sich in einer unerhörten Plastik aus, in einer tiefen Lust des Umfassens, des Umspannens. Alles Begreifen ist im übergeordneten Sinne wirklich ein Be-greifen; man kann dabei von einem metaphysischen Tastsinn sprechen, von einem metaphysischen Raumbewußtsein. Gedanken sind Bilder, sind zeitlose Vorgänge, sind Geschehnisse im unendlichen Raume. Die ganze vehemente Sinnlichkeit der erotischen Konzeption wird zur Sinnfälligkeit metaphysischer Gestaltung transformiert. Ein Beispiel für die Bildhaftigkeit des Denkens aus dem Brihadâraṇyaka Upanishad (Deußen): der Traumschlaf: „Wenn er nun einschläft, dann entnimmt er aus dieser allenthaltenden Welt das Bauholz, fällt es selbst und baut es selber auf vermöge seines eigenen Glanzes, seines eigenen Lichtes; — wenn er so schläft, dann dient dieser Geist sich selbst als Licht. — Und gleich wie ein großer Fisch an beiden Ufern entlanggleitet, an dem diesseitigen und an dem jenseitigen, so gleitet der Geist an den beiden Zuständen entlang, an dem des Traumes und des Wachens."

Die Vitalität des Erfassens stofflicher Komplexe erfährt im Prozeß des metaphysischen Erlebens keine Abschwächung durch Abstraktion, sondern eine Steigerung durch die Projektion in die Unendlichkeit, innerhalb der unbegrenzten, unmeßbaren Dimensionen und Kräfte. Das rein beobachtende Element führt also innerhalb der metaphysischen Spekulationen zur visionären Bildhaftigkeit. Stehen sich nun im künstlerischen Schaffen die scharfe Beobachtungsgabe und das stark plastische Erfassen

der Lebensformen — und die übersinnliche Phantasie als Elemente einmal des erotischen Erlebnis=
triebes und dann des metaphysischen Erkenntnistriebes in jener doppelte Begabung gegenüber, die
schon der Philosophie den allumfassenden Charakter gab? Oder liegen auch hier die Dinge tiefer,
liegt hier gar keine doppelte Veranlagung vor, sondern ist es eine einzige Kraft, die sich nur ver=
schieden äußert: in der physischen Ebene sich als erotisch, in der geistigen als metaphysisch aus=
wirkt; ein Mysterium tiefer Lust des Umfassens, des In=sich=aufnehmens, der Verknüpfung, sei es
von Leib zu Leib, sei es von Geist zu Gott?

Schon im Begriffe der Selbstbeschauung kommt zum Ausdruck, daß nicht der abstrakt begriffliche,
sondern der innerlich schauende Akt den geistigen Erlebnisablauf bestimmt. Alles Erkennen, als
Grund aller Erlösung, ist somit ein Schauen, ein visionäres Verbildlichen, ein Umfassen der Welt
im Geiste der Offenbarung, eine grandiose Verdichtung der unfaßlichen Welt zu dem Besitz eines
inneren Traumbildes: „Zwei Zustände sind dieses Geistes: der gegenwärtige und der in der an=
deren Welt; ein mittlerer Zustand, als dritter, ist der des Schlafes. Wenn er in diesem mittleren
Zustande weilt, so schaut er jene beiden Zustände, den gegenwärtigen ⟨im Traume⟩ und den in
der anderen Welt ⟨im Tiefschlafe⟩. Je nachdem er nun ⟨einschlafend⟩ einen Anlauf nimmt gegen den
Zustand der anderen Welt, diesem Anlaufe entsprechend bekommt er beide zu schauen, die Übel
⟨dieser Welt, im Traume⟩ und die Wonne ⟨jener Welt, im Tiefschlafe⟩."

In diesem Akte der selbstvergessenen, wesenerfassenden Versunkenheit werden somit auch alle
künstlerischen und geistigen Urbilder als visionäre Traumbilder erschaut. Der inneren traumhaften
Klarheit und Größe entspricht eine Lust und Kraft der Verbildlichung, die — wie schon aus den
wenigen angeführten Textstellen ersichtlich ist — allen Werken diesen besonderen Grad blühender
Anschaulichkeit und plastischer Eindringlichkeit gibt, trotzdem es sich doch immer um übersinnliche,
alle Erfahrung übersteigende Inhalte handelt. Jeder philosophische Text, jeder Hymnus, jedes Märchen
spiegelt die lebendige Sinnfälligkeit der visionären Erschauung wider und dringt in einen hinein
mit der Prägnanz einer bildlichen Erscheinung, einer plastischen Masse. Die Sprache ist reich, bild=
haft, modellierend, bauend. Die Lust der Verbildlichung führt zu einer reichen Verwendung von
Vergleichen, Metaphern, von symbolisierenden Wirklichkeitselementen, zu attributiven Bestimmungen
und einem farbig stark bewegten Kolorit. Im selben Maße erreichen die religiösen und philo=
sophischen Systeme in der Struktur ihrer Gesamtheit die wuchtige Bildhaftigkeit eines architekto=
nischen Baues. Die Gottvorstellungen, gleichgültig ob sie Verdichtungen elementarer Potenzen oder
Verkörperungen geistiger Kräfte darstellen, treten uns mit der ganzen Fülle plastischer Eindring=
lichkeit entgegen. Wie in der Philosophie ein Gedankenkomplex durch attributive Beifügungen immer
klarer präzisiert und modelliert wird, so werden die Gottvorstellungen durch Attribute, die der sinn=
lichen Erfahrung entnommen sind, zu sinnfälligen Bildern verdeutlicht, und nur so ist es zu ver=
stehen, wie diese Vorstellungen, nachdem sie einmal typisiert worden waren, so kanonhafte, unum=
stößliche Bedeutung gewannen, daß schon die physische Einstellung bestimmte, entsprechende Ge=
fühlsreaktionen hervorzurufen imstande war: ein Zauberspruch, die Konzentration auf ein Symbol,
einen Laut oder Namen projizierte sofort als Offenbarung eine bildliche Gesamtvorstellung. Der
ganze überreiche Symbolismus von Farben, Formen, Attributen und Darstellungen beruht — wenn
auch zum Teil als Entartung — auf dem Trieb der Verbildlichung und der vitalen Verknüpfung.

Die Bilder der metaphysischen Phantasie werden schon im Geiste des Schauenden zu Form=
einheiten; die religiösen Visionen werden fast unmittelbar — zu Bedeutungselementen künst=
lerischer Gebilde; das innere religiöse Erleben oder das spekulative Denken sind schon als solche
ein bildnerisches Gestalten. Religion, Philosophie und Kunst sind nur in ihren Ausdruckselementen,

nicht ihrem Wesen nach, verschiedene Kategorien des Geisttriebes. Es ist ohne weiteres klar, daß die gewaltige Resonnanz der metaphysischen Selbstbeschauung dem künstlerischen Erleben unermeßliche Kräfte zuführen mußte. Der Inhaltskomplex der Kunst ist gebunden an die religiösen Traumvorstellungen; das künstlerische Schaffen ist der Prozeß der Formwerdung dieses Weltgefühls und seine Werke die Verkörperungen der visionär erschauten und künstlerisch erlebten metaphysischen Wirklichkeit. Wie die religiösen Visionen und die Erlebnisse der inneren Erkenntnis in der Philosophie zu Gedanken, in der Religion zu Gebeten und Hymnen werden, so in der Kunst zu Formgebilden. Das künstlerische Schaffen ist also eine Projektion der inneren Unendlichkeitsbilder zu Existenzbildern in der Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit aber ist nicht die der stofflichen Welt, sondern die der künstlerischen Welt, deren Gesetze übererscheinungsgemäße Geltung und deren Formen übernatürliche Bedeutung haben. Das Gesetz der Bildform ist ein anderes als das der Materie und das Material, mit dem und aus dem der Künstler schafft und das alle seine Handlungen bestimmt, ist nicht das des Stoffes, sondern des Geistes, seine eigene innere visionäre Erlebnisphantasie. Der Geist ist es, der den Körper baut, die körperliche Form bestimmt, die Materie formt — dieser Gedanke ist uns als philosophische Wahrheit schon bewußt geworden; so kann man auch sagen, daß es der universale Gottgeist ist, dessen Medium der Künstler ist, der aller Formen Gestaltung und Aufbau bestimmt. Materialvoraussetzungen in unserem Sinne konnten in der indischen Kunst niemals den Wert und die Macht von Formbestimmungen erlangen, ebensowenig wie die Bedingungen von Zweck und Nutzen jemals die Formen bestimmten; das muß vor allem in der Architektur zu grundsätzlichen Unterschieden gegenüber der europäischen führen. Wie das Material, aus dem der Künstler schafft, sein eigener Geist ist, so liegt der Erlebnisort des Künstlers in der Tiefe der Selbstbeschauung, nicht im Akte der Beobachtung oder des Einfühlens, wie der Erlebnisort des Denkers in der Selbstversunkenheit der Meditation liegt. Der Geist aber ist nicht der des Subjektes, sondern der des Allgeistes. Im Schauen wird der schöpferische Mensch zum Mittelpunkt der Welt und diese zur Totalität, zur Vollkommenheit seines Weltgefühls. So ist die Erlebnisart des indischen Künstlers im selben Maße von der eines mittelalterlichen unterschieden wie sich im philosophischen Sinne der Metaphysiker vom Mystiker unterscheidet: hier die versunkene Hingegebenheit der Offenbarung, die Verdichtung der Welt zur absoluten Wahrheit und Einheit, dort die rauschhaft bewegte Verzückung, das Vergessen der Welt im Angesicht Gottes. So ruht der indische Künstler in der Konzentration und Andacht seiner Selbstbeschauung und baut aus den Bildern seiner Offenbarung sein Werk von Innen her auf.

Dabei gehen die Inhalte der religiösen Offenbarung — also alle jene Vorstellungen, die wir im Voraufgegangenen ihren Grundzügen nach angedeutet haben — unmittelbar in die Bedeutungskomplexe des Künstlerischen über. Diese Abgrenzung des Darstellungsbereiches der indischen Kunst ist nie verschoben worden. Da wir im folgenden im Einzelnen genötigt sein werden, auf diese Bedeutungsmomente einzugehen, mag an dieser Stelle der Hinweis genügen, daß wir dabei zwischen rein verkörpernden Elementen und darstellenden Elementen zu scheiden haben. Der erstere Komplex umfaßt die reinen Gottvorstellungen, gewissermaßen die reinen Seinsformen der Gottheit, je nach der buddhistischen oder brahmanischen Zugehörigkeit als Expressionen geistiger Elemente oder als Verdichtungen elementarer Potenzen und Wirkungen. Im letzteren Falle handelt es sich mehr um die Wirkungsvorstellungen von Göttern im Rahmen von Vorgängen und Geschehnissen.

Solange der Mensch erschaut und empfängt, ist er nur religiös, erst wenn sich in ihm das religiöse Erlebnis zum künstlerischen Erlebnis umsetzt, wenn sein Weltgefühl und sein Formgefühl ineinander aufgehen, die göttliche Kraft in seinen Händen die willenlose Lust zum Bilden erzeugt —

erst dann wird er Künstler. Der große Künstler ist aber auch immer der große Schauende, der Weise, denn Erkenntnis und Bildwerk sind nur den Formen nach verschieden, nicht aber dem Wesen nach. Der große Künstler ist nicht nur zugleich der große Weise, sondern auch immer der große Mensch auf Grund der metaphysischen Notwendigkeit seiner persönlichen Stellung, seiner Zugehörigkeit zu einer höheren Lebensstufe; nicht von seinem Willensakt, sondern von seinem Karma hängt alles ab, was er ist und was er tun muß. In seinen Werken als in seinen Handlungen aber etwas anderes wollen als die Göttlichkeit, hieße sein eigenes Karma trüben, sich in der Welt des Stofflichen von neuem verstricken.

Dieser Kunst konnte somit für alle Zeiten erspart bleiben, zu einer Ableitung unerfüllten Lebenswillens zu werden, zu einer ästhetisch persönlichen Lebensbetätigung, vom Leben selbst abgetrennt zu werden und zu verbürgern. Wir können so auch nicht eigentlich von guten oder schlechten Werken in unserem Sinne sprechen, sondern nur von größerer oder geringerer Intensität, von klar oder trübe oder von rein oder unrein des Karma, der inneren Läuterung. Die Wertung des Geschaffenen hängt einmal ab von der Klarheit und Größe der Visionen und andererseits von der Klarheit und Größe der Verbildlichung. Aber auch die Form ist Offenbarung, ist Wirken des Geistes. Nicht der Künstler, der einzelne schaffende Mensch, will die Form so oder will überhaupt etwas, sondern der Geist wirkt in ihm, er selbst ist im wahrsten Sinne des Wortes be-geistert. Und sein Werk wird Kunst heißen müssen, wenn es nicht bloß Symbol ist und totes Zeichen des Wissens oder bloßes Bild eines Vorgangs um des Vorgangs willen, sondern wenn es aus reinen Formwerten heraus im Sinne des Metaphysischen wirkt, wenn seine Form als solche zur Offenbarung höherer Werte wird, wenn das Werk nicht nur Hinweis und stoffliche Vereinzelung ist, sondern wenn es die Totalität in sich trägt, wenn es selbst wieder eine harmonische, überirdische Einheit ist auf Grund der Gesetze der künstlerischen Gestaltung.

Die indische Kunst ist also immer eine überwirkliche; wie der Künstler eine Inkarnation des Gottgeistes ist, so sein Werk eine Emanation des Weltgeistes, der Gottheit in der übersinnlichen Sphäre des Künstlerischen. Der metaphysische Grundzug der Bedeutungselemente, an denen die Bildformen orientiert sind, die metaphysische Konzeption des künstlerischen Bildes im Akte der visionären Selbstbeschauung und die metaphysische Offenbarung des göttlichen Wirkens in der künstlerischen Form — bestimmen das Kriterium des Künstlerischen, d. h. aller für den Künstler und sein Werk maßgebenden Wahrheiten. Die übersinnliche Wahrheit und nicht irgendein der Natürlichkeit entnommener Maßstab bestimmt die Allgemeingültigkeit der Bildform; bedeutet doch alle Natürlichkeit der Erscheinung für den Inder nichts anderes als die große Illusion. Die künstlerische Wahrheit ist es, die dem an sich stofflichen Werke die Realität zugrunde legt; sonst müßte es zersetzt und zersplittert werden von dem Geiste der Erkenntnis, könnte keinen Bestand und keine Wirklichkeit haben, könnte kein Göttliches in sich bergen und müßte zerfallen wie jedes Ding, das Teil hat am stofflichen Kreislauf. Die Bildformen müssen dabei gleichzeitig dieselbe Wandelbarkeit haben wie die Seele in ihrer ewigen Transformation. Tier-, Pflanzen- und Menschenwelt sind — wie wir sahen — nur wechselnde Übergänge, und im selben Maße wechseln die Bildformen; ohne Hemmung und Abgrenzung wachsen sie ineinander hinein. Nicht die Scheinwirklichkeit banaler Gesichtsvorstellungen, sondern die Überwirklichkeit des geistigen Grundes bestimmt die Notwendigkeit der Formen. Was wir dabei an Wirklichkeitsformen, d. h. als auf Beobachtung zurückgehende Formen der Natürlichkeit antreffen, hat mit einer naturalistischen Tendenz nichts zu tun, erstrebt niemals den Ausdruck der Natürlichkeit, sondern steht nur als Mittel der Verbildlichung da, als Träger der künstlerischen Funktionen oder als Symbol der metaphysischen Wahr-

heit. Dabei müssen wir erkennen, daß gerade jene erotische Kraft der menschlichen Verknüpfungen, die im Metaphysischen sich als visionäre Bildhaftigkeit und als ein Erfassen der Weltgesamtheit kundgab, in der Sphäre des Künstlerischen zur Kraft einer gewaltigen Realisierung der überwirklichen Welt wird. Das ist es, was den Werken der indischen Kunst dies Maß klarster Plastik, diese Glut der Masse, diese Intensität des Ausdrucks und diese unerhörte göttliche Leiblichkeit gibt. Die Zeugungskraft der erotischen Vitalität wird in der Sphäre des Überirdischen zur künstlerischen Kraft der Formgestaltung. Das Übersinnliche zersetzt nicht die sinnliche Formwelt, sondern wird zu einer magischen Sinnfälligkeit gesteigert; und wie das Übersinnliche eine höhere Potenz ist als das Sinnliche, so ist die Realität der künstlerischen Form eine höhere, umfassendere und intensivere als die Erscheinungsform des Irdischen. So wird die stoffliche Leiblichkeit in der Kunst zur magischen Leiblichkeit; die Körperlichkeit einer plastischen Form bedeutet nie die Körperlichkeit einer stofflichen Erscheinung, sondern die Wirkungsform einer elementaren Größe oder die Existenzform einer geistigen Kraft. Alle Formen dieser Kunst also haben überwirkliche Gültigkeit und besitzen somit einen rein idealistischen Charakter. Und da — wie wir sahen — das geistige Weltbild des indischen Denkens nie von der grundsätzlichen Entwicklungslinie abgewichen ist, so hat auch die indische Kunstentwicklung nie jene Caesur erlebt, die zwischen archaischer und beobachtungsmäßiger Tendenz scheidet. Nirgends liegt ein Bruch im dualistischen Sinne vor; die plastische Größe ist immer die der erotischen Verbildlichung, der Bedeutung dieser Bildlichkeit aber kommt immer metaphysische Realität zu.

Der vollkommenen Unabhängigkeit in der Bildung von Formkomplexen in bezug auf die Erscheinungsbilder der Wirklichkeit steht aber eine begrenzende Formbestimmung durch die religiösen Bedeutungselemente entgegen. Der Künstler muß diesen religiösen Formulierungen gehorchen, er übernimmt die ausgeprägten Gottvorstellungen mit ihren attributiven symbolhaften Bestimmungen. Daraus entwickelte sich ein fest umrissener Bildschatz, der dem religiösen Pantheon entsprach und als Folge davon ein entsprechender Formkanon, der auch in vielen Schriften niedergelegt ist. So bestimmen die Lakshaṇas, die 32 großen und 80 kleinen Schönheitszeichen, die physischen Eigenschaften Buddhas, ebenso wie die des Çakravartî oder des großen Wesens Mahâpurusha; oder die Anlage, Orientierung und Gliederung eines Tempels ist durch die religiöse Symbolisierung schon von vornherein festgelegt; so werden die verschiedenen Stellungen und Körperhaltungen, des weiteren die Handstellungen der Mudràs, die umfangreiche Beigabe von Attributen, die Kleidung, auch Größe, Proportionen usw. bis ins einzelne hinein fixiert und bestimmten Bedeutungen gleichgesetzt. So bildet sich — besonders in Tibet — ein umfangreicher Farbensymbolismus aus. Des weiteren werden die Gestalttypen festgelegt, besondere Gruppen von Bildern aufgestellt. Alles das bedeutet natürlich eine äußere Bindung der Formen, eine Vorbestimmung der Bildanlage und eine Beschränkung auf ein bestimmtes Maß von Motiven. Aber diese Bindung bedeutet keineswegs eine unkünstlerische Beschränkung, wenn auch für die Entwicklung hier die Gründe zur Entartung liegen: Die indische Kunst, die nie Gefahr laufen konnte, in naturalistischer oder impressionistischer Veräußerung und Willkür zu verwildern, endete in einer schematischen Erstarrung, sobald das Bild als Typus nur übernommen, d. h. kopiert wurde, nicht aber erlebt. Diese Art der Vorbestimmung beläuft sich aber doch nur auf die äußere Erscheinung oder Anlage, die eben, wenn sie erlebt ist, metaphysisch notwendig begründet ist. Und andererseits fallen ja in Indien Kunst und Religion nicht auseinander, sondern waren ihrem Wesen nach tief miteinander verbunden; die Kunst ist ein Gottesdienst, die künstlerische Phantasie entwickelt sich innerhalb der metaphysischen das religiöse Erlebnis ist der Urtypus des bildnerischen Erlebnisses. So stark ist diese gegenseitige

Bindung, daß die eigentliche künstlerische Tätigkeit erst beginnt, nachdem im religiösen Erlebnis die Bildbedeutung schon konzipiert ist, und nun im Akte der künstlerischen Konzeption nicht nur zu einem symbolhaften Gottbild allein, sondern zu einem selbsttätig — auf Grund von reinen Formwerten — wirkenden Formbild umgeschaffen wird, das aus sich heraus durch seine Verlebendigung der Form, durch seine Struktur, durch seine innere Verknüpftheit, mit einem Worte durch das Geheimnis der formalen Werte im metaphysischen Sinne wirkt. Da alle Formen unter dem Banne überwirklicher Geltung stehen, alle Elemente des Künstlerischen in der Vision der Offenbarung liegen und nicht aus einer sensualistischen Gesinnung heraus entwickelt sind, gelangte diese Kunst ohne Abstraktion zu reinen Formwerten, die an Größe, Reinheit und Grundsätzlichkeit den Werten der religiösen oder philosophischen Erkenntnisse gleichkommen.

Die Formprobleme des künstlerischen Ausdrucks müssen denen des philosophischen, religiösen und literarischen Ausdrucks parallel laufen, da sich derselbe Geist in allen auswirkt und derselbe unumstößliche Glaube, dieselbe Einstellung der Weltgesamtheit gegenüber alle diese Formen bestimmt. So finden wir gemäß den früheren Auseinandersetzungen die Denkformen der Reihenbildung, der Terrassenschichtung, der zentralisierenden Überordnung als Formprinzipien in der Kunst wieder. So werden wir die Begriffe von Geist und Stoff als Probleme von Raum und Masse wiederfinden, werden den Begriff der Identität in der Wechselwirkung von Raum und Masse entdecken können; die allumfassende Tendenz der Totalität führt zu einer unbeschreiblichen Einheit von Plastik und Architektur, wie zu einer umfassenden Begründung der Harmonie; die Einbeziehung und Unterordnung der Einzelform unter eine Gesamtheit führt zur Zentralisierung oder zur Frontalität. Die große Begabung der Verknüpfung, die im erotischen Sinne zum Liebesreichtum, im philosophischen Sinne zu einem weltumfassenden System führte, die der Phantasie die Fülle der bildhaften Größe, jedem geistigen Werk die leibliche Realität gibt, die jeder Plastik den seltsamen Grad innerer Adhäsion verleiht — führt in der Kunst zum monumentalen Gesamtwerk: der von farbigen Skulpturen bedeckte, von allen Seiten her sich aufbauende Tempelkomplex mit Mauern, Höfen, Gärten, Teichen, Toren und Tempeln, mit Götterbildern und Terrassen, Nischen und Kuppeln, mit der Formüppigkeit einer tropischen Landschaft, der Folgerichtigkeit eines philosophischen Weltbildes, der Überwirklichkeit einer Offenbarung. In dieser Gesamtheit, orientiert nach dem Bilde des Zenith, dem Lauf der Sonne, den Richtungen der Winde, fließen alle Einzelformen, Bilder und Rhythmen zu einer Harmonie zusammen, in deren Schoß die seltsamsten Feiern und Gebete, Prozessionen und Tänze den Rhythmus dieser Einheit aufnehmen.

Das Gefühl für die Totalität ist es, das alles indische Leben bestimmt, und eine solche Gesamtheit zu gestalten war nur möglich, wenn alle Werte ineinander aufgehen, wenn alle Überzeugungen eine einzige Wahrheit darstellen; wenn alle schaffenden Künstler und Werkleute eine einzige unpersönliche Gesamtheit bilden und wenn alle Gläubigen von dieser einen Idee hingerissen sind; nur möglich, wenn das ganze Leben eine Einheit ist. Diese Gesamtheit ist das vollendete Zeichen des Aufgehens des Einzelnen im All der Beschauung; so geht auch der einzelne Künstler in seinem Werke auf; er selbst ist nur Medium, die Offenbarung ein Akt des Gottgeistes. Der Geist des Einzelnen wird nie als Geist der Person erlebt, sondern als Inkarnation des Göttlichen. Die Typisierung des Denkens und Bildens, die alle Einzelzüge auslöscht und die wohl im Laufe der Zeit zur Erstarrung führen konnte, ist aber im Grunde nicht Schematisieren, sondern Zusammenwirken, vollkommenes Verknüpfen. Die Person wird abgelöst durch die Allheit; nur in seiner Vereinigung mit dem Unendlichen, in seiner Verknüpfung mit dem Weltgrunde wirkt der Einzelne gemäß den Gesetzen der Wahrheit. Und damit ist aller Standpunkt festgelegt: das Ver=

hältnis vom Lebenden zum Leben, vom Weltlichen zur Umwelt, vom Erkennenden zur Erlösung und Erkenntnis, vom Wirkenden zum Werk. Alles kommt auf den Einzelnen an, auf das, was er an Streben, Verinnerlichung, Reinheit, Intensität beizusteuern vermag, nichts endet im Einzelnen und nichts ist Vereinzelung. Jetzt ist es nicht mehr die einfache dualistische Verknüpfung vom Einzelnen zum All, sondern das Sein des Einzelnen ist das All, ist die Totalität; nicht das Anschauen, nicht das lose Verbinden von Gesicht und Gefühl mit Dingen und Gedanken, sondern das Leben ein Bewußt=sein der Welt, nicht Punkt sondern Mittelpunkt, Kreis und Gipfel, nicht Aufbau, kaum mehr Wachstum, sondern vollkommenes einfaches Dasein, das in seiner größten Entfaltung zu=gleich größte Verdichtung ist, in seiner vollkommensten Fülle vollkommene Leere — Parinirvâṇa. Und alles, was aus dem Schwerpunkt zurückwirkt, muß Vollkommenheit sein, Notwendigkeit und Harmonie. Das Denken ist dann ein rhythmisches Kreisen, das Geschehen ein Auswirken in har=monischen Reihen, das Bauen und Gestalten ein Verknüpfen jenseits der stofflichen Kausalität, das Leben ein Aufwachsen von der Mitte zum Gipfel, die Evolution des Kreises zum Punkt, vom Leib zum Geist, zur Erkenntnis, zum Nirvâṇa, zum Parinirvâṇa, vom Sein zum Nichtmehrsein und Niemehrsein. Und so treten uns als Abbilder der Formen des Lebens und der Welt die künst=lerischen Formen vor Augen: die Pyramide, Kreis, Symmetrie und Reihung, in der monumentalen Größe ihrer künstlerischen Vertiefung, ihrer inneren Unendlichkeit und ihrer urhaften Gültigkeit.

Die Vollendung des Kunstwerkes und die Tat des Künstlers aber bildet für den Inder immer ein unergründliches Geheimnis. Das Kunstwerk als solches wirkt als ein göttliches Gebilde, und der Künstler als Mensch inkarniert sich in seinem Werk zu einer höheren Stufe des Seins. In ihm wirkt die göttliche Kraft; das Unbegreifliche der Offenbarung, der „ans jenseitige Ufer der Welt ge=langten Weisheit" gilt nicht als menschliche Tat, sondern als Werk des Göttlichen. So werden auch Dichter und Weise als Inkarnationen der Götter angeschaut, wie Nâgârjuna, in dem die Nachwelt eine Inkarnation des Vishṇu sah.

* * *

3. FORMPROBLEME DER ARCHITEKTUR

Von vornherein muß nunmehr feststehen, daß Architektur nichts anderes ist als die monumen=talste Verkörperung einer überwirklichen Weltgesamtheit, ein eruptiver Ausbruch des schöpferischen, gottdienenden Lebensgefühles, aus einem Trieb heraus, der an die geheimnisvollsten Wurzeln des menschlichen Daseins rührt. Solche Architektur kann sich nicht im Wert konstruktiver Lösungen erschöpfen, ihr kann nicht einfach die Bedeutung eines raumabschließenden Gebildes zukommen; sie ist nicht der stolze Ausdruck einer menschlichen Größe, nicht das Wahrzeichen einer üppigen Stadtgemeinschaft, nicht die Schutzstätte einer gläubigen Gemeinde; sie kann dies alles sein, aber es ist nicht der Zweck und die Absicht, die die schaffende Gemeinschaft beseelte und ihrem Werk die Form der Wirklichkeit gab. Frei von aller Zielsetzung, ungetrübt von Zweckbeklemmungen erwächst der indische Tempel in einer geradezu transzendentalen Reinheit als ein Monument des Gött-lichen, in dem die Gesamtheit zusammenfließt, und das der Gesamtheit als ein Heiligtum vor Augen ist. Die Grenzen zwischen Irdischem und Göttlichem werden dabei nicht verwischt: so bedürfnislos und notdürftig das Wohnhaus und so bescheiden und zwanglos die Siedelung, so überreich und ge=waltig ist der Tempel. Architektur heißt immer soviel wie: Verherrlichung, Überwirklichkeit; das Göttliche ist ja nicht fern gerückt, nichts Abseitiges, die Götter scheinen nicht in unerreichbarer

Ferne zu wohnen, sondern verwandeln sich in leibhaftige Nähe, bleiben in Bild, Bau und Wirklichkeit immer gegenwärtig. Entsprungen der schöpferischen Hingerissenheit einer Vielheit gleicht der Bau einem Traumbild, nicht aus Absicht sondern aus Sehnsucht geboren, nicht zum Zweck sondern zur Verherrlichung, nicht aus Berechnung sondern aus Lebensfülle erstanden, eine Rauschgeburt, eine visionäre Erfüllung, eine Formoffenbarung des Weltgrundes; eine Götterherberge, eine himmlische Stadt oder das Abbild eines überwirklichen geistigen Weltbildes. Der Sinn dieser Architektur liegt in der Nähe des Göttlichen und ihr Formwert in der menschlichen Leibhaftigkeit der Idee.

Die Architektur als übergeordnete, umfassendste Formeinheit entspricht als solche dem Gesamtbau der philosophischen Systeme, unter die jeweilig alle Einzelheiten des Gedanklichen in ununterbrochener Folgerichtigkeit sich einordnen, entspricht dem allumfassenden Weltbilde, unter dem alle Erscheinungen und alles Sein erfaßt werden. Ja, dies Weltgefühl, das in der metaphysischen Einheit der Welt wurzelt, entspricht nicht nur in seiner allumfassenden Bedeutung der architektonischen Gesamtheit, sondern diese fußt als solche eben auf dem Bewußtsein der Welteinheit und auf der Überzeugung einer überwirklichen Gültigkeit der Welt. Der transzendentale Ort der vollkommenen Weltverknüpfung wird in der Sphäre des Künstlerischen zum architektonischen Ort vollkommener Gottverwirklichung. Die Einheit der künstlerischen Formen unter der Norm der Architektur ist unlösbar mit der Gewißheit der metaphysischen Einheit der Welt verbunden. Architektur und Philosophie sind sich in ihrer Transzendenz, in ihrer überwirklichen Reinheit und in ihrer Vollkommenheit im Geiste durchaus verwandt; die Architektur ist wie die Philosophie die monumentale Verwirklichung einer unendlichen Gesamtheit. Erst wenn wir dies in seinem ganzen Ausmaß gelten lassen, können wir uns von dem heutigen Begriffe dessen, was wir unter Architektur zu kennen gewohnt sind, entscheidend genug frei machen, um dieser wahrhaften Architektur den größten und reinsten Ausdruckswert aller künstlerischen Formeln zuzuerkennen.

Diese Architektur bedeutet unter allen künstlerischen Ausdrucksformen die umfassendste Formeinheit und in ihrer übergeordneten Gültigkeit die Formgesamtheit, unter der alle Einzelformen, alle Funktionen und Elemente zusammengefaßt werden, ohne die diese Einzelformen nur bedingte Existenzgültigkeit haben; nicht anders wie jeder einzelne Mensch oder jeder einzelne Gedanke nur Glied oder Teil einer höheren Gesamtheit ist. Alle künstlerische Einzelwirkung wurzelt im architektonischen Grunde; in ihm liegen alle künstlerischen Werte inbegriffen. Die Unterscheidung von Einzelplastik und Architektur als verschiedener Kategorien der künstlerischen Tätigkeit hat hier keine Geltung; alle bildnerische Kunst geht in der Architektur auf, und das architektonische Schaffen als solches ist eine bildnerische Tätigkeit; daraus ergibt sich, wie wir sehen werden, eine weit über das Maß rein kompositioneller Bindung hinausgehende Verknüpfung von Plastik und Architektur. Es ist das metaphysische Weltbewußtsein, das der Architektur dies höchste Gesetz des künstlerischen Schaffens überträgt, und wir müssen erkennen, daß nur eine schöpferische Reinheit, eine Fülle der Phantasie und eine gewaltige Kraft der Zusammenfassung zu einer derartigen Monumentalisierung der Kunst gelangen konnte. Die Architektur als Gesamtkunst kann nur auf der inneren Einigkeit einer Werkgemeinschaft, aus ihrer Unpersönlichkeit, ihrer reinsten Liebe zum Werke, ihrem hingerissenen Geiste erwachsen, und auch nur dann, wenn diese Werkgemeinschaft sich wieder eins fühlen kann mit der Volksgemeinschaft. Alle künstlerische Einzeltätigkeit drängt nach dieser höchsten Erfüllung in der Gesamtheit von Bau, Bild und Volk. Und in diesem Sinne ist es nötig, der Architektur wieder die große Freiheit eines künstlerischen Monumentes, die sie heute verloren hat, zurückzugeben, daß wir wenigstens wieder erkennen, daß die letzte Forderung aller Kunst die Architektur ist, die über sich selbst hinausweisende, zwecklose Verkörperung weltlich-göttlicher Verherrlichung.

In solcher Architektur, die den monumentalsten Ausdruck metaphysischer Bildhaftigkeit bedeutet, sind alle Formen vom Geiste des Überwirklichen bestimmt. Nur aus dieser inneren Freiheit der architektonischen Formen kann die letzte Formreinheit, die die Architektur zur höchsten Kunst erhebt, entstehen. Freiheit der Formbildung bedeutet, daß die schöpferische Idee nichts anderes will als sich selbst, als die Welt des göttlichen Seins zu erfassen und zu gestalten. Und je ungehemmter, restloser dieser Geist künstlerische Wirklichkeit wird, desto unwirklicher und unendlicher wird seine Verbildlichung ihn verkörpern, nicht mehr auf Grund von Wirklichkeitswerten, durch assoziative Verknüpfungen oder durch die Stimulanz eines theatralischen Schauspiels, sondern auf Grund von reinen Formwerten.

Die vollkommene Freiheit und Reinheit der architektonischen Formen, ihre Wertung auf Grund von geistigen Bedeutungsgesetzen oder von künstlerischen Wirkungsgesetzen, scheint aber von vornherein im Widerspruch mit den Abhängigkeiten der Architektur von Nutzen, Zweck, Konstruktion und Material zu stehen. Nirgends liegt in der Tat das Problem der künstlerischen Verwirklichung der Idee so verwickelt wie bei der Architektur, die mit der ungeheuren Stofflichkeit ihres Materials und seinen unerbittlichen Forderungen sich gegen die Welt des reinen Geistes, gegen die Welt der Phantasie aufzulehnen scheint; nirgends scheint die Abhängigkeit von äußerlichen Momenten so unumstößliche Bedeutung zu haben wie in der Architektur; wie ist es möglich, der Architektur mit ihrem gewaltigen Kräfteaufwand die gigantische Nutzlosigkeit eines künstlerischen, eines geistigen Werkes zubilligen zu können? Wir werden also zu untersuchen haben, wie die indojavanische Architektur diese Probleme, und zwar die der Masse, des Verhältnisses zum Material und der Bedeutung des Zweckwertes auffaßt und löst und werden dabei erkennen, daß sie zu Lösungen gelangt, die der abendländischen Architektur in diesem Maße fremd sind; wir müssen so gut vom Parthenon wie von der Hagia Sophia, vom Straßburger Münster wie vom Dresdener Zwinger Abstand nehmen und müssen auch eine begriffliche Formulierung der Architektur, die die indische Architektur nicht berücksichtigt, als einseitig und zu eng ablehnen. Weder der klare tektonische Rhythmus des Parthenon, noch der kubische Raumrhythmus der Hagia Sophia, noch der konstruktive Rhythmus eines gotischen Domes, noch der Rhythmus der Massenbewegtheit eines barocken Baues korrespondiert mit dem Gesamtrhythmus eines indischen oder indojavanischen Tempels.

Im Mittelpunkt dieser Architektur erscheint vorerst das Problem der Masse, d. h. wie und in welchem Grade das Prinzip der künstlerischen Verwirklichung das Prinzip des Stofflichen überwindet. Wir müssen uns die voraufgegangene Bemerkung ins Gedächtnis zurückrufen, daß das eigentliche Material des Künstlers, das seiner Formen Bau, Sinn und Wert bestimmt, nichts anderes ist als sein eigener Geist, jene Gemeinschaft der schaffenden Geister, die sich als Medium einer Offenbarung fühlen; das ist gewissermaßen das Material der geistigen Konzeption. Aber auch das Verhältnis zum Werkmaterial, d. h. der Masse, wird dadurch endgültig bestimmt: das Primat der überwirklichen Idee über alle Stofflichkeit der Verbildlichung hat zur Folge, daß das Material als solches nie als Element materieller Funktionen selbständige Formgeltung erhalten kann; die Formwerte, nach denen das Material im künstlerischen Sinne organisiert wird, beruhen nicht auf tektonischer Verbildlichung, nicht auf der Sichtbarmachung materieller Verhältnisse und Beziehungen, nicht auf der rationalen Erklärung eines baulichen Sachverhaltes; gegen eine derartige Verselbständigung des stofflichen Elementes oder eine derartige Sachbestimmung des Ausdrucksrhythmus widersetzte sich jenes — im metaphysischen Bewußtsein eines Geistprinzips wurzelnde schöpferische Gefühl Indiens. Aber ebensowenig wurde der andere Weg eingeschlagen, die Masse auf konstruktivem Wege

zu entmaterialisieren und dadurch zu einem reinen Formdasein zu verselbständigen; denn gegen eine derartige Auflösung der Masse durch den künstlerischen Gewaltwillen mußte sich die ganze Erdhaftigkeit des indischen Empfindens, die erotisch begründete Anerkennung der Weltgesamtheit, das tiefinnerliche Gefühl für die Übermächtigkeit der Realität widersetzen. Dazu kommt die grundlegende Eigenart dieser Architektur, daß die Masse als Gegensatz zu einer konstruktiven Tendenz eine stark plastische Tendenz besitzt, d. h. die Ausdruckstendenz eines symbolisch orientierten, unendlichen Massenkörpers, nicht eines abgrenzenden, umschließenden Innenraumes. In diesem Sinne läßt sich die Architektur eher als Monumentalplastik denn als raumbildende Konstruktionsarchitektur auffassen. In der indischen Architektur wird die Materie zum reinen Prinzip der Stofflichkeit erhoben und verdichtet, in ihrer ganzen vitalen Existenz und Dinghaftigkeit als Masse verkörpert, in ihr die Welt der Realität symbolisiert, der künstlerische Ausdruck auf den höchsten Grad der Verwirklichung erhoben, aber durch geistige — also in diesem Falle durch formale — Verhältnisbildung in Beziehung zum Unendlichen gesetzt und damit durch eine überwirkliche harmonische Relation entkörpert; also durch Distanzierung, nicht durch brutale Auflösung gewertet. Wie der indische Denker sein menschliches Leben nicht mißachtet und verdammt, noch ihm besondere Wichtigkeit oder Allgemeingültigkeit beimißt, sondern es unter dem Aspekt metaphysischer Erkenntnis zwischen Notwendigkeit und Bedingtheit einreiht, so wird auch das künstlerische Verhältnis von Form zu Material bestimmt: die Materie unterliegt dem freien Gesetz der bildnerischen Idee, aber sie wird nicht konstruktiv zersetzt oder tektonisch erfaßt, ihr Wesen weder auf technischer noch auf naturwissenschaftlicher Basis zu ergründen gesucht, sondern aus der philosophischen Einsicht heraus erfaßt, d. h. durch die geistige Einsicht in ihre Gültigkeit, ihre Realität und ihre elementare Stellung im Weltganzen. So wird die Masse künstlerisch zum Prinzip der Realität erhoben und ihrem immanenten Wesen gehorcht; zugleich aber wird sie durch Antithese mit dem Gesamtraum in eine überwirkliche Harmonie überführt. So ergibt sich das Maß mächtiger Erdhaftigkeit; die Masse selbst wird zu einem Hauptelement, zum Prinzip künstlerischer Wirkung und als solches in seiner ganzen körperhaften Wahrhaftigkeit, seiner allseitigen, handgreiflichen Begrenztheit zum Ausdruck gebracht. Die Masse wird zum Prinzip der Erde, die zwar für sich besteht, aber nie als das Endgültige und Alleinige, nie als ein in sich abgeschlossener und für sich allein bestehender Komplex. Das ganze Sein des Irdischen wird in das Thema des Ausdrucks der Masse einbezogen und darin entwickelt: mit all seiner Leidenschaftlichkeit und Starrheit, seiner Bewegtheit und Begrenztheit, seiner tausendfältigen Vielgestaltigkeit und Gebundenheit. Dem künstlerischen Prinzip der Masse wird — gleichlaufend den philosophischen Prinzipien von Stoff und Geist, von Materie und göttlicher Allheit — das unstoffliche Prinzip des Raumes entgegengestellt. So steht der undurchdringlichen, allseitig begrenzten Masse der unfaßliche, unendliche Gesamtraum gegenüber. Noch deutlicher als beim Problem der Masse kommt beim Problem des Raumes das Wesen dieser Architektur zur Geltung; bei uns bildet doch immer der Innenraum ein Hauptelement des architektonischen Gebildes, wobei die Masse eben nie für sich selbst da ist, sondern immer nur in bezug auf diesen Raum als raumabschließende Funktion; diesen Innenraum, als eine selbständige kubische Raumexistenz, kennt die indische Architektur nicht, oder, wo er auftritt, erscheint er in ganz anderem Sinne und anderer Auffassung: der Raum, der hier mit der Masse verknüpft ist, auf den die Masse hinweist, der mit der Masse identifiziert wird, der die Masse bestimmt und sie über sich hinaus zu einer überwirklichen Potenz erhebt, ist der ewige, unendliche Gesamtraum. Die Allseitigkeit der Masse geht in die Totalität des Raumes über, die Masse wird zu einer Modifikation, einer Erscheinungsform dieses Raumes, der in seiner Unbegrenztheit der Dimensions=

weite der Weltseele gleichkommt; die Masse selbst wird zur künstlerischen Potenz der Realität und zugleich zur metaphysischen Offenbarung des unendlichen Raumes.

Die Konstituierung dieser beiden künstlerischen Hauptprobleme entspricht an Grundsätzlicheit und Allgemeingültigkeit derjenigen der philosophischen Hauptprobleme. Im selben Maße wie dort alles geistige Schaffen auf dem Doppelmaß von Verbildlichung und Übersinnlichkeit, auf dem Ausgleich gegensätzlicher Elemente beruhte, so liegt auch das Wesen dieser Architektur begründet in dem Doppelmaß begrenzter und unbegrenzter Faktoren, materieller und funktionsloser, realer und metaphysischer Wirkungen, in dieser Gleichzeitigkeit von Erdhaftigkeit und Geistigkeit, diesem Einklang irdischer und himmlischer Harmonien zum Gesamtrhythmus, in dieser Einordnung jeder Tatsächlichkeit unter das Maß überwirklicher Bedeutung, in der Verallgemeinerung von Erscheinung zum Wesen. So wiederholt sich auch hier wieder das Doppelmaß von erotischen und spekulativen Tendenzen, das das ganze geistige Leben erfüllt, wiederholt sich hier in noch gesteigerter Gültigkeit, denn das architektonische Schaffen ist die vitalste aller schöpferischen Funktionen und zugleich die geheimnisvollste und überwirklichste. Es erfordert eine Totalität des Weltbewußtseins und eine Vitalität des schöpferischen Hergangs, wie es bei keinem anderen geistigen Prozeß der Fall ist. Und das architektonische Gebilde, das geschaffene Werk, ist von allen geistigen Schöpfungen die wirklichste Schöpfung, die tatsächlichste, die handgreiflichste Verkörperung, die am ungeheuerlichsten an die Grenzen der Welt rührt.

Durch die Gleichsetzung von Raum und Masse, die zur Auffassung der Masse als eines undurchdringlichen, erstarrten Raumes führt, sowie durch die elementare Verallgemeinerung der Masse zum Prinzip der Realität, wird diese Masse von selbst zum Hauptmotiv und Hauptträger der architektonischen Ideen und ihrer Verbildlichung. Das ist nicht so selbstverständlich wie es scheint und schon insofern von Wichtigkeit, als hier zwischen der Masse als Materialelement und dem architektonischen Formausdruck eine innerlich berechtigte Korrespondenz besteht, die weit über die Bedeutung des Materials als eines — zum Teil widerstrebenden — Verbildlichungsmittels hinausgeht; der Formwert der Masse besitzt somit bereits von vornherein elementare Bedeutung und philosophische Geltung, ohne daß dieser erst, wie in den Fällen, wo die Masse unter dem Zwang der Bildung eines Innenraums und seines kubischen Ausdrucks stand, auf tektonischem, konstruktivem oder sonstwie abgeleitetem Wege festgestellt werden müßte. So stark ist in diesen Bauten das Element der Masse als plastisches Element behandelt, daß wir nach unserer üblichen Terminologie diese Bauten eher unter dem Begriff der Plastik als unter dem der Architektur auffassen müßten; ein solcher Tempel ist die monumentalste Steigerung dessen, was wir als Denkmal zu bezeichnen gewohnt sind, nur daß die Komposition über die Begrenztheit einer körperlichen Form hinaus auf der freien überwirklichen Formbildung eines architektonischen Monumentes entwickelt ist. Die Baumasse ist wie die plastische Bildmasse das Prinzip der künstlerischen Verwirklichung; so wird auch im plastischen, weniger im tektonisch-konstruktiven Materialsinne die Baumasse behandelt, d. h. frei verwertet, aber kompositionell als Architekturmasse monumentalisiert. So bedeutet diese Architektur die reinste und gewaltigste Steigerung der Plastik.

Gegenüber dem Begriff der Masse als elementarem Prinzip der Verwirklichung, der Erdhaftigkeit und der Realität treten die Verschiedenheiten der Stoffarten ganz in den Hintergrund, schrumpfen die Materialbesonderheiten wie zwischen Holz und Stein zu nebensächlichen Erscheinungsformen zusammen. Die Masse wird gewissermaßen unter ihrem philosophischen, aber nicht unter ihrem naturwissenschaftlichen Aspekt angesehen und behandelt und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Eine Einfühlung in die stofflichen Bedingungen, in die Besonderheiten von Stoffarten und ihre spezifischen Strukturen hat es nicht gegeben und würde soviel bedeuten als die

künstlerische Wirkung durch Bezugnahme auf materielle Bedingungen trüben und ihren Gültigkeitscharakter abschwächen. Lediglich insofern mag die Wahl einer Materialsorte von Bedeutung gewesen sein, als ihre Behandlung mit dem besonderen Ausdruckswollen korrespondiert. Und auch das Prinzip der Rentabilität kann in einem Lande, wo der Reichtum ein Symbol des Göttlichen ist, und das Bauen einer heiligen Handlung gleichkommt, keine Wertbestimmung besitzen. Man baute und bildhauerte fast ausschließlich in dem Materiale, das man vorfand, dem porösen Lavatrachiet, und formte in diesem Materiale, unbekümmert um seine besonderen Materialbedingungen, den ganzen Schatz der Phantasie; erst später in ostjavanischer Zeit bevorzugte man zum Teil gebackenen Stein, der Farbe und seiner kleinteiligen kantigen Schärfe wegen. Das ist aber das Fabelhafte an der Architektur dieses Landes, daß sie im letzten Grunde unabhängig ist von allen materiellen Verhältnissen, daß sie nicht erpreßt und abgenötigt ist, sondern als Werk einer unbezähmbaren Lebensfülle, eines göttlichen Leichtsinns der Verschwendung und einer heiligen Dienstbereitschaft ersteht.

Nach alledem muß sich von selbst verstehen, daß das Problem der Nutzhaftigkeit im Rahmen dieser reinen, sozusagen ungegenständlichen Architekturauffassung eigentlich gar nicht existiert. Für die Architektur, die die höchste Ausdrucksformel der Kunst bedeutet, gilt weder Zweck noch Nutzen und Brauchbarkeit. Sie ist nicht da, um „gebraucht" zu werden, sondern um zu wirken auf Grund der in ihr künstlerisch investierten geistigen Kräfte. Und so ist die lebendigste Art der Wirkung die der absichtslosen Anziehung, der ungeheuren Suggestion, und so erfüllt sich ein Tempelbau erst dann in seinem ganzen Lebensreichtum, wenn die Menschen um ihn herum leben, mit ihm leben und ihr menschliches Leben seinen höheren Kräften verbunden wissen; wenn sie ihn tragen durch ihre innerlichste Anteilnahme.

So geht die enge Brauchbarkeit über in die Absichtslosigkeit künstlerischer Wirkung und der Nutzzweck wird herabgedrückt zum bloßen Anlaß. Die Baugruppen, die sich auf Grund des Anlasses aufstellen lassen, unterscheiden sich jedoch im Grunde lediglich nach dem Grade, gemäß dem die künstlerischen Bauprinzipien sich im Bau verwirklichen; wir sehen dabei allerdings von den Bauten ab, die nicht unmittelbar mit der Tempelarchitektur in Zusammenhang stehen, denn nur für die Tempelbaukunst kann die Auffassung der Architektur als freier Monumentalplastik ganz zu Recht bestehen. Wir müssen in diesem Sinne drei verschiedene Baugruppen der indojavanischen Architektur unterscheiden: die Stûpas, Tjandis und Vihâras. Stûpas sind reine Monumente, gewaltige plastische Bauwerke. Ursprünglich sind es große Reliquienschreine für Andenken an den Gautama-Buddha, dann werden sie zu Weihewahrzeichen an den Stätten, die durch Buddhas Leben geheiligt waren, und schließlich bedeutet der Stûpa — wie bei dem einzigen Vertreter dieser Bauart auf Java, dem Boro Budur — die gewaltige Verkörperung des mahâyânistischen Glaubens, ein Symbol der göttlichen Welt. Tjandis sind ursprünglich Grabbauten für hochstehende Persönlichkeiten, wie Begräbnisbeigaben zeigen, oder in schon erweitertem Sinne auch Grabstätten für Mönchsgemeinschaften. Aber gerade hier zeigt sich, wie der Anlaß vollkommen im Werke aufgeht: es sind architektonische Glaubensbekenntnisse, Tempel, in deren Götterschutz die Asche der Leichen verwahrt wird. Die Urnen sind dabei meistens auf ähnlich geheimnisvolle Weise im Baukörper verbaut wie etwa bei der Chefren-Pyramide in Gizeh. Der Begriff der Tjandis umfaßt aber auch über die Bedeutung der Grabtempel hinaus die reinen anlaßlosen, den Göttern geweihten Tempelanlagen, so daß in diesem Sinne alle Tempel außer den Stûpas unter den Begriff von Tjandis fallen. Der Anlagetypus der Tjandis zeigt weitgehende Veränderungen bei gleichbleibenden Grundelementen; neben den kleinen, alleinstehenden Tjandis, wie etwa Pawon (43) und Mendoet (36), kommen große, kombinierte Tempelanlagen wie der Prambanan (62) vor, wobei Tempel- und Grabbauten zu räumlich ausgedehnten Baukom-

plexen vereinigt werden; so stehen im Prambanan um den Haupttempel herum sieben Nebentempel und um diese herum wieder in Gürtelreihen angeordnet die kleinen Grabmonumente der Mönchsbrüderschaften (Planzeichnung 10). Leider sind in fast allen Fällen die umgebenden Beibauten zerstört, so daß wir kein vollständiges Bild einer Gesamtanordnung mehr besitzen; doch ist wohl anzunehmen, daß diese Tempelanlagen noch nicht jene gewaltigen Dimensionen und Verkuppelungen von Mauern, Toren und Tempeln wie in Ankorvat oder wie in den vornehmlich südindischen Tempeln zeigen. Es scheint, daß diese Gesamtkompositionen auf Java nicht üblich gewesen sind. Neben der Kombination von Tempeln und Grabbauten kommen auch solche mit Wiharas vor. Diese dritte Baugruppe der Vihâras sind Klöster, also in der Hauptsache Wohnbauten, doch in Verbindung mit reinen Kulträumen, die dann im Erdgeschoß liegen; solche Vihâras sind die Bauten von Sari (50 und Planzeichnung 6) und Plaosan. Die zu all diesen Bauten gehörigen Beibauten unterliegen den gleichen Bauprinzipien wie die Tempel selbst; erst in späterer ostjavanischer Zeit scheint sich für besondere Zwecke, wie bei den Badeplätzen, auch ein bestimmter Stil unter stärkerer Betonung eines rein dekorativen Momentes ausgebildet zu haben; leider bricht gerade hier durch die Islamüberflutung die Entwicklung ab. Auch selbständig entwickelte Torbauten sind wohl erst — wie bei Badjang Ratoe (146) und anderen Bauten — in späterer Zeit üblich geworden.

Formal unterscheiden sich diese drei Baugruppen im wesentlichen durch die Raumverwendung: der Stûpa ist raumlos, die Tjandis haben kleine Raumnischen unter Verbindung von Vestibül und Zellaräumen, deren Zahl sich nach der religiösen Bestimmung richtet; dabei wird die Zentralform der Stûpas in eine Längsrichtung abgewandelt; bei den Klosterbauten ist die Raumbedeutung naturgemäß stärker in den Vordergrund gerückt und erstickt bis zu einem gewissen Grade die plastische Gesamtentfaltung der Bauform. Diese ganze Innenraumfrage hängt ab von der religiösen Orientierung des betreffenden Tempels, d. h. von Zahl, Bedeutung und dem gegenseitigen Verhältnis der Götterbilder, die, entsprechend ihren religiösen Vorstellungsbedeutungen hier zu einem architektonischen Komplex vereinigt werden. Die — von Material und Zweck unabhängige — Architekturform ist also im Grunde abhängig von der religiösen Begriffsetzung, deren Verkörperung der Bau ist. Wesentliche Momente der Anlage, Gliederung und des Aufbaus sind dem Künstler durch die religiösen Elemente gegeben; die geistige Konzeption des Baues vollzieht sich im Rahmen des metaphysischen Erlebnisses oder der religiösen Vorbestimmungen. Es läßt sich also sagen, daß die Formprobleme der Architektur nicht an den äußeren Elementen, sondern an den metaphysisch-religiösen orientiert sind, daß diese in ihrer Grundsätzlichkeit sich mit den allgemein gültigen geistigen Prinzipien decken müssen und die reinen Formenmelodien die metaphysischen Grundideen verwirklichen. Der Grundriß eines Tempels ist gegeben durch den zu verkörpernden religiösen Komplex; Orientierung, Gliederung und Aufbau korrespondieren mit eben jenem geistigen Vorstellungsbesitz der philosophischen oder religiösen Idee. So merkwürdig dieses klingen mag, daß philosophische Berechnungen auf die Architektur größere Bestimmungen ausüben als etwa statische Erwägungen, so bestätigt doch das in Zeichnung 1 gegebene Diagramm, wie stark das religiöse Schema den Aufbau von vornherein bestimmt. Das Wichtige aber ist, daß diese Geisterlebnisse schon als solche eine eminente Sinnlichkeit besitzen und ihre Struktur eine geradezu architektonische zu nennen ist; ich erinnere, daß wir das philosophische System der Welt schon als solches eine geistige Architektur nennen konnten. Diese religiöse Bestimmung führt zu einer tiefgehenden Symbolhaftigkeit, die bis in die verzweigtesten Tatsachen von Ort, Anlage, Orientierung und Aufbau hineinreicht. Ja, es scheint sogar, daß die verschiedenen Tempel untereinander auf Grund astronomischer und spekulativer Vorstellungen und Berechnungen verbunden sind, wie etwa die Tempel Boro Budur, Mendut

und Pawon, die in einem bestimmten Situationsverhältnis zueinander stehen. Aber in diesen Dingen werden wir wohl immer die wenig wissenden Laien bleiben, so daß die Feststellung als solche uns an dieser Stelle genügen muß, um nunmehr aber im einzelnen auf jene Probleme überzugehen, in denen das Moment der künstlerischen Wirkung die Fragestellung bestimmt.

Im Bautypus des Stûpas müssen, da alle äußerlich ablenkenden Besonderheiten am vollkommensten ausgeschaltet bleiben und seine Raumlosigkeit am reichsten die plastische Tendenz sich auswirken läßt, die Formwerte, die das Wesen dieser Architektur bilden, am monumentalsten zum Ausdruck kommen. So ist auch in der Tat der Boro Budur ⟨1 7⟩ das gewaltigste und überwirklichste Baumonument Javas. Der architektonische Sachverhalt ist ein denkbar einfacher: ein aus rechtwinkligen und kreisförmigen Terrassen zentral sich verjüngender Steinmantel, der den Vollkern eines gewachsenen Hügels umschließt; der 36eckige Grundriß verjüngt sich nach oben zu in Form einer abgestuften vierseitigen Pyramide bis zum runden Hauptdagob; schwere geschlossene Summierung der Baumasse, ursprünglich dem Profil eines Halbkreises eingeordnet; keinerlei Innenraum, kein Ablösen der Masse; die Masse erscheint in einer erdrückenden Dichtigkeit und Schwere, von einer konstruktiven und tektonischen Einfachheit, die diesen Bau unter dem Gesichtspunkte raumbildender Architektur das Urteil primitiver Massenanhäufung zutragen müßte. Eins aber ist schon hier auffallend — was übrigens bei allen javanischen Tempeln, in noch größerem Maße sogar, zutrifft —, daß nämlich der Eindruck von bedeutenden Dimensionen, von einer irgendwie kolossalen Größe sich aufdrängt, der eigentlich in keinem Verhältnis zu den tatsächlichen Abmessungen — in diesem Falle zirka 40 m Höhe — steht; das beste Zeugnis für den Reichtum innerer Intensität der Form. Nirgends liegt der metaphysische Grundcharakter des Formaufbaus und die künstlerische Reinheit der Formwerte in so monumentaler Klarheit zutage wie hier. Der Bau ist in gegenständlich-religiöser Hinsicht die Verkörperung des mahâyânistischen Weltsystems. Welch ein ungeheuerlicher Akt der Schöpferlust, eine geistige Weltvorstellung im Bau zu verwirklichen! Eine Weltgesamtheit, in Terrassen geschichtet, aufsteigend und sich verjüngend, in Kreise übergehend und im Gipfelpunkt endend; die geistig erlebte, metaphysisch begründete Form der Pyramide im Bau verkörpert! Was für Philosophie und Religion galt, gilt auch hier: das Prinzip der horizontalen Gliederung, der Unendlichkeit der Ebene, der Verjüngung nach den Gesetzen der Absorbtion der Materie, der Totalität unter der Erkenntnis eines geistigen Weltprinzips; tatsächlich ist kein einziger Bauteil und keine einzige Bildform anzutreffen, die nicht Glied und Ausdruck dieser geistigen Einheit wäre. Aber tiefer liegt jetzt die Frage, wie diese geistigen Grundelemente zu künstlerischen Wirkungselementen umgesetzt sind. In diesem formalen Sinne ist der Bau ein einziger mächtiger Rhythmus von Raum und Masse. Der Geist der Totalität bedeutet auf den Körper angewandt Allseitigkeit, deren Ausdruck die vollkommene Gleichheit und Zusammengehörigkeit aller Teile, d. i. die Zentralisation ist; auf die Unstofflichkeit angewendet, aber in künstlerischem Sinne Raum, der Raum der Unendlichkeit. So ist der Baukörper als vollkommene Masse verdichtet und als allseitige Masse durch die quadratischen Brechungen nach den vier Himmelsrichtungen hin entwickelt, nach dem Zenith zu durch die Kreisterrassen und den Hauptdagob und nach der Erde zu durch den horizontalen Rhythmus der Massenwinkelungen. Die Masse erhält durch die verjüngende Staffelung und durch die Evolution des Quadrates zum Kreis und zum Gipfelpunkt eine immanente, d. h. als solche bewegungslose Tendenz der Aufwärtsbewegung, die in den vier radialen Treppen ⟨5⟩ zur gegenständlichen Tatsache wird. Die Terrassierung bedeutet Trennung; das Maß des allseitigen Ansteigens aber, sowie die ungeheure Gesamtlinie des Profilradius und die Schräglage der scharf geschnittenen Eckkanten der Projektionen setzen der Trennung eine ebenso starke Zusammenfassung und Vereinheitlichung gegenüber. Der

gesamte Baukomplex läßt sich wie eine Plastik mit einem Blick umfassen und konzipieren; diese Einheit gibt jedem der überreichen Einzelmotive und Einzelwirkungen die mächtige Dimension der Gesamtbeziehung. Nicht anders fühlt jeder einzelne Mensch die metaphysische Gesamtbeziehung seines einzelnen Lebens zum Weltganzen. Wie ein gigantischer Vogel, der seine Flügel über eine große Brut ausbreitet, liegt der Bau da (I); ungeheuer dies Verebben und Heruntersinken der Masse! Die scharfen horizontalen Profile ordnen die Masse zum architektonischen Körper. Die schräg laufenden tiefen Kanten sehen aus wie Sensenschnitte in einem hochstehenden Kornfeld; die schweren vorstrebenden Profillinien behaupten die Masse gegenüber dem tropischen Übermaß von Licht, gliedern das formlose Licht durch scharfe Schattenbildung, drücken die Macht der Masse aus und zugleich die bezähmende Kraft der psychischen Ordnung. Durch die Staffelung der Projektionen an den Seiten wird die horizontale Aufwärtsschichtung mit einer senkrechten Bewegung verkuppelt, wobei eine harmonische Bindung beider Staffelungen durch die Schräglage der Projektionsteile und durch eine Korrespondenz im Maße der jeweiligen Verjüngung erreicht ist. Gleichzeitig drücken diese Projektionen die Körperhaftigkeit — d. h. die allseitige Tiefe — der Masse aus, indem überall der Blick auf Ecken und Brechungen des Körpers stößt, optische Widerstände spürend, die auf den Tastsinn anreizend wirken und so diese handgreifliche Prägnanz des plastischen Ausdrucks hervorrufen. Diese Profilierungen bedeuten einen Widerstand gegenüber der tropischen Landschaft im Sinne rhythmischer Ordnung; sie bilden zugleich das Strukturgewebe für die überschwängliche Fülle der Einzelformen. Diese erdhafte Masse, gegliedert nach dem horizontalen Rhythmus der Erdebene, bricht in tausend Einzelformen aus, wie in einem Vulkanausbruch die Bildformen herausschleudernd; aber auch hier wieder die durchgehende Ordnung durch Symmetrie, Gleichklang, Wiederholung und Überordnung, die vereinheitlichende Bindung durch bestimmte, klar abgesonderte Einzelmotive wie Nischen, Paneels, Bekrönungen usw. Die Formfülle ist von der Fülle der Landschaft, die sie umgibt, nicht zu trennen; sie nimmt ihre Vielgestaltigkeit wie in einem großen Spiegel in sich auf, aber ordnet sie nach den Gesetzen der künstlerischen Einheit. Man denke an die Pyramiden von Gizeh: in ihren klaren, glatten Flächen und Profilen spiegeln sich die weiten, unbewegten Oberflächen und Horizonte der Wüste wider, hier aber die vegetative Überfülle einer unheimlich erregten, tropischen Landschaft. Diese Masse symbolisiert die Welt der Realität, ihre unheimliche Physis, Veränderung und Vielgestaltigkeit und symbolisiert im selben Maße ihre innere Ordnung, Einheit, Zusammengehörigkeit und Folgeordnung. Dieser Komplex von Masse gleicht der Erde, in ihm enthüllt sie ihr inneres Wesen; eine unerhörte Harmonie bindet die Rhythmen zu einer ausgeglichenen Einheit; die Totalität wägt alle Richtungen gegeneinander ab und kulminiert sie zugleich in einer Bewegungsdominante nach oben hin.

Dieser Bewegungstendenz der Masse aber wird (in ihrer in sich harmonisch geschlossenen Gesamtheit) ein neuer Rhythmus — der des Raumes — entgegengesetzt. Nach allen Seiten und durch die Terrassierung auch in immer neuen Intervallen nach dem Zenith zu bricht die Masse in den Gesamtraum aus, und dieser Raum selber legt sich allseitig von Unendlichkeit her auf die Masse. Die Masse führt exzentrisch überall zum Raum, in die Unendlichkeit hinein; folgen wir dem Raum, so führt er von überall her zur Masse, in der Spitze der Hauptkuppel gewissermaßen kristallisierend, die Masse im Raum verankernd, dann zart ausbiegend und in mächtigen Kaskaden von der Masse abgeschleudert. Dieser Raum scheint die Masse an sich zu saugen und zugleich niederzuhalten und zuzudecken. In fortwirkender Kraft dringt er als Nischen in die Masse ein, durchlöchert die Steinmäntel der kleinen Dagobs, drückt sich tief als Raumringe oder Raumkanäle in die Masse ein, die an den Seiten aufzuschäumen scheint. So entstehen die Terrassenumgänge. Wir müssen diese

Profile also in doppeltem Maße ablesen: von der Masse aus als Grenzen der Stofflichkeit, wobei wichtig ist, daß diese Massenprofile von keinem Innenraum abhängig sind oder gebildet werden, sondern in reinen plastischen Werten nichts als die Masse ausdrücken, und vom Raum aus gesehen — gewissermaßen negativ betrachtet — als Profile des unendlichen Raumes, als ein überwirklich seltsames Raumgebilde. So wirken Raum und Masse gegeneinander und im selben Maße, wie die Masse in den Raum überspringt, pflanzt die Allseitigkeit des Raumes sich in der Masse fort, d. h. unter der Form als Masse, modifiziert sich zu Masse, wird gewissermaßen erstarrter Raum, undurchdringlicher, in der Tiefe zusammenfließender Raum.

Was also im Bau als Verwirklichung sichtbar wird, ist — gleich einem Regenbogen, in dem die Brechungen des Lichtes plötzlich als Farben sich kundtun, als sichtbares Gebilde dastehen — ein gewaltiger Bogen, eine große Kuppel von Raumbrechungen, die an den kristallisierten Formen der Masse sichtbar werden. Von allen Horizonten rauscht der gestaltlose Raum heran: in der Dagobspitze wie in einem Funken aufsprühend und erkaltend, fällt er in schweren Raumterrassen herunter, höhlt und wühlt sich als Nischen ein, erstarrt buchstäblich zu Lava, versinkt in die Undurchdringlichkeit der Masse, endet im Dunkel wie er vom Licht her kommt. Diese Identität von Raum und Masse ergibt die gewaltige Wandelbarkeit des Rhythmus, des Auf- und Absteigens gleich der Wandelbarkeit der auf- und niedergehenden Sonne, des zu- und abnehmenden Mondes, die doch zugleich die höchste Stetigkeit bedeutet. Der Raum lockert die gewaltigen Massen auf, ohne sie zu zersprengen, gibt der Baumasse die schwingende Elastizität, die tiefe Weichheit, die mächtige Spannung, Bewegtheit und die überwirkliche Erregtheit. Die Masse ist der ausschließliche Träger der künstlerischen Verwirklichung; an der Masse und in der Masse aber offenbart sich der Raum. Alle diese Massenformen drücken die Potenz der Masse aus und zugleich die Potenz des Gesamtraumes; Raum und Masse dringen ineinander, begatten sich und gehen in einer überwirklichen Formeinheit auf. Auf diesem Ineinander-Hineinwirken beruht die vielgestaltige Verästelung der einzelnen Raumteile und Massenformen. Die Masse selbst aber wird nicht durch den Raum aufgelöst, sondern in noch gesteigertem Maße als Masse verwirklicht; die zahllosen kleinen und großen Dagobkuppeln, die Nischenbögen, die Balustradenbekrönungen und Torbauten lösen die Masse nach obenhin vielfältig auf und verselbständigen sie zugleich gegenüber der Raumübermacht. Diese Masse schwillt und glüht von Expansion; nirgends bleibt eine unbeteiligte Fläche stehen; nirgends erstarrt eine Form zum bloßen Gegenstand; das Gegeneinander-Spielen von scharfen horizontalen Kanten, von vorschwellenden Hohlleisten und Kymas, von Bögen und Kuppeln, von Paneels und Bildteilen, das Verschieben von Profilzügen, das Winkeln der Masse nach Seite und Tiefe — ergeben eine unendliche Skala von wechselnden Übergängen der Masse. Die Expression der Masse ist von phantastischem Reichtum, alle Massenteile sind dynamisch gekurvt und geschwellt, nirgends bleiben unvermittelte Brüche oder konstruierte kalte Linien stehen; die Einzelteile — als solche durch stark plastische Betonung abgesondert — verwachsen untereinander zu einem unzerreißbaren Gewebe. Das Seltsame ist, daß dieser Bau, der als Ganzes, d. h. von der Ferne gesehen, eine solch unglaublich zusammengefaßte, klare Gesamtheit bildet, in der Nähe, d. h. für den, der den Bau umwandelt und ersteigt, sich auflöst in eine unermeßliche Abfolge von architektonischen Einzelbildern Einzelsituationen von starker bildmäßiger Geschlossenheit, aber nur unter geringen Ausmaßen; alle in die Leere führenden Raumabfolgen werden vermieden und durch Massenteile verstellt, alle weitläufigen Massenabfolgen durch Brechungen oder Überhöhungen abgeschlossen; diese Einzelszenen sind aber alle gemeinsam vor der Folie des Gesamtraumes und vor der großen Bergszenerie am Horizont entwickelt. Alle Einzelstationen des architektonischen Aufbaus bleiben nie in sich geschlossen, immer

reißt die unendliche Reihung, die ins Unendliche gesteigerte Symmetrie den Blick weiter; Verdoppelung von Massenmotiven an den Ecken oder Überhöhungen von Kuppeln und Balustraden binden jede Einzelszene an die Nachbarschaft umgebender Architekturszenen. Das Umwandeln dieser vieleckigen Terrassen heißt, die Körperlichkeit der Masse in ihrer unendlichen Ausdehnung mit der ganzen physischen Vitalität erleben müssen. Dieser Bau umfaßt eine unbeschreibliche Summierung von Einzelheiten, Motiven, Bildern, Formfolgen und Situationen, die jeweils wieder zu reihen- oder staffelmäßigen Formabfolgen zusammengefaßt werden und plastisch, rhythmisch und optisch zueinander in Beziehung gesetzt sind. Das Wirken durch Beziehungsetzung und Verhältnisbildung muß ja gerade bei einer ungegenständlichen Architektur besondere Ausdrucksbedeutung haben; so entsteht — als ein Beispiel — durch die horizontale Schichtung und ihre Verjüngung der selbsttätige Ausdruck einer harmonischen Abfolge von Bewegung, also ein Richtungseindruck. Auf die Summe von Einzelwirkungen einzugehen, verbietet der zur Verfügung stehende Raum. Die Auswahl der Bilder aber (1—7) spricht klar genug für sich; in Abb. 1 die Geschlossenheit des Gesamtrhythmus von Raum und Masse, in Abb. 2 die Entfaltung der Masse in tausendfältig potenzierte Bildmäßigkeit, in Abb. 4 eine geschlossene Ecksituation aus der Abfolge der Terrassenumgänge, in Abb. 5 die bildmäßig harmonische Geschlossenheit einer einzelnen Bauszene von Treppe, Tor und Bekrönung, in Abb. 6 der ungeheure Rhythmus der gestaffelten Kreisabfolge, in Abb. 7 die metaphysische Ausdrucksvehemenz in der Verkuppelung von rechtwinkeliger und kreisförmiger Anlage. Abb. 2 und 6 zeigen den Gegensatz zwischen der Formüberfülle, die in den unteren Schichtungen herrscht, und der Einfachheit der Formverdichtungen im oberen Bauteil. Dies ganze Baumonument ist die metaphysische Steigerung eines Massenkomplexes und die Entschleierung eines überwirklichen Raummysteriums durch die Kraft künstlerischer Gestaltung. Raum und Masse bilden die Hauptthemen dieses Baurhythmus; die Masse ist das Maß monumentaler Verbildlichung, der Raum das der überwirklichen Anziehung; der Überfülle steht eine vollkommene Einheit gegenüber. Die Totalität ist auch hier das übergeordnete Prinzip; sie bedeutet Allseitigkeit, Identität von Raum und Masse und Zentralisation. Die Einordnung jeder Einzelheit in eine rhythmische Gesamtfolge, das Auswirken in der Unendlichkeit der Ebene, die Staffelung nach dem Prinzip der abnehmenden Stofflichkeit — alle diese architektonischen Formen, denen alle Motive untergeordnet sind, beruhen auf einer weit größeren Gültigkeitsbasis, als dies im tektonischen, konstruktiven oder gegenständlichen Sinne der Fall ist; alle künstlerischen Formen sind entwickelt auf der Basis der metaphysischen Gültigkeit und sind bis ins letzte hinein metaphysisch getränkt. Ich denke an diesem einen Beispiel die Berechtigung erwirkt zu haben, solche Architektur als die gewaltigste, ungegenständlichste und überwirklichste Kunst bezeichnen zu dürfen.

Es wurde schon erwähnt, daß der Boro Budur der einzige Stûpabau auf Java ist. Die wesentlichen Elemente seines Aufbaus beruhen auf der raumlosen Massigkeit des Baukörpers, der zentralen Anlage und der pyramidenförmigen Terrassenstaffelung. Es wird nun die Frage sein, welchen Einfluß das Problem des Innenraumes auf die weitere Auffassung der architektonischen Formgestaltung ausübt, bzw. welche Rolle der Innenraum im Rahmen dieser plastischen Architekturbildung einnimmt. Die dem Boro Budur am nächsten stehende Lösung ist im Prambanan, einem etwa gut 100 Jahre jüngeren Bau, erreicht (62 64). Auch hier wieder der beherrschende Eindruck der allseitig körperhaften Masse, nur in noch stärkerer Verjüngung zusammengefaßt, wodurch die schwere Erdhaftigkeit des Boro Budur in eine beschwingtere Leichtigkeit abgemildert wird. Statt der starken Breitenentwicklung eine stärkere Höhenentwicklung; leider ist der bekrönende Teil zerstört, so daß der Eindruck der Zusammenfassung nach der Höhe jetzt nicht mehr im

eigentlichen Maße zur Geltung kommt. Die Projektionen sind schwerer und tiefer, doch auch einfacher als beim Boro Budur und entsprechend der Höhenstaffelung steiler; die Eckteile binden die schweren Seitenprojektionen straff zusammen. So entsteht, verstärkt durch die Treppenvorsprünge, ein sternartiger Grundriß, der bis zur steilen Pyramidenkuppel sich zum Kreis verdichtet und schließt. Die Gegensätze der allseitigen Evolution von rechtwinkligen Brechungen bis zur Kreisform sind also hier gegenüber dem Boro Budur wesentlich gemildert und vereinfacht. Noch stärker divergiert die Tendenz der doppelten Bewegungsrichtung, die sich aus dem gestaffelten Aufbau ergibt; die horizontale Schichtung, die im Boro Budur sich bis zu dem rechtwinkligen Plattenaufsatz oberhalb der Dagobkuppel erhob, reicht hier nur bis etwa zur halben Bauhöhe und setzt sich dort in eine senkrechte Gliederung um, die durch die Pyramidenbedachung allseitig zusammengeschlossen wird. Die vorgebauten Treppen führen diese senkrechte Gliederung bis zum Fußpunkt herunter, verkuppeln dadurch beide Bauteile und steigern den Impuls der gesamten Massenbewegung; entsprechend steiler sind demnach auch die Projektionseinschnitte. Es fehlt dabei also das durcheinandergehende Maß der horizontalen Terrassenbewegung und der Kurvenlinien der Kuppel- und Nischenbögen. Die Baumasse ist somit geschieden in einen architektonisch gegliederten Sockel und einen plastisch zusammenmodellierten, bekrönenden Aufbau. Dieser ganzen Baumasse aber fehlt die Tendenz der vielgestaltigen Verästelung, des Herausströmens in den Gesamtraum; sie hat denselben Grad von kompakter Dichtigkeit, aber nicht so sehr ausstrahlend als vielmehr nach innen zentriert; die Masse ist weniger bewegt, doch stärker verdichtet, die Raumbeziehung daher ruhiger und einfacher. Die Masse scheint den Gesamtraum ruhig anzusaugen und ungehindert einzulassen; die Brechungen des Raumes sind dabei weniger heftig. Folgen wir auch hier wieder dem Gesamtraum in die erstarrte Masse hinein bis tief in den Schoß, so stoßen wir hier im Innern plötzlich noch einmal auf eine Raumschicht, die eine plastische Bildform ummantelt ‹64›. Das Mysterium der Raumbrechung ist also hier im Innern der Masse noch einmal wiederholt, d. i. die Mittelzella. Der Raum tritt aus der Masse wieder heraus und kristallisiert nun im Brennpunkt des gesamten architektonischen Vorganges einen Innenraum, durch den die plastische Bidform — die Darstellung der Gottheit des Tempels — gebildet wird und die somit zum Mittelpunkt von Raum uud Masse wird. Die Konzentration der Masse auf diesen Ort hin wird durch die architektonische Struktur der Anlage durchgeführt. Der weitere Unterschied zum Boro Budur liegt also darin, daß beim Prambanan die Raumbrechung noch einmal im Innern wiederholt wird und so der Brennpunkt des architektonischen Vorganges in den Mittelpunkt der Gesamtanlage verlegt wird, der wiederum in seltsamer Harmonie mit dem architektonischen Gipfelpunkt der Masse steht. Steht man so vor dem Tempel ‹63›, dann erblickt man das Bildwerk — im letzten Schimmer des Lichtes, das mit den Treppen heraufströmt — im Schwerpunkt des Baues; die Formabgrenzung des Bildwerkes und sein Raummantel werden gemeinsam mit dem Gesamtraum und der architektonischen Formsetzung der Gesamtmasse konzipiert. Das Mysterium der äußeren Raumbrechung zur architektonischen Form wiederholt sich im Innern noch einmal zur Raumbrechung der plastischen Bildform. Die Treppenflucht und die Sockelschichtung mit der einmaligen Terrasse staffeln die Masse bis zum Fußpunkte des Bildes und der senkrechte Aufbau der Pyramidenmasse überdacht und überhöht diese untere Baumasse in entgegengesetzter, zugleich aber auch fortführender und ausgleichender Bewegung. Die architektonische Masse ist somit ein erstarrter Raummantel, während sich im plastischen Bild Raum und Masse zentrieren. Die Architekturrahmung gehört also unbedingt zum plastischen Bild hinzu; architektonisches und plastisches Gestalten werden unter dem Prinzip der Identität von Raum und Masse zu einer einzigen unlösbaren Einheit. Die plastische Bildform ist aber frontal

angelegt, das bedeutet die Konzentration auf diesen einen Aspekt hin, also die Festlegung eines bevorzugten einseitigen Ortes innerhalb der architektonischen Gesamtheit; diese einseitige Betonung wird aber dadurch wieder ausgeglichen, daß an jeder Seite je eine Zellanische ausgespart bleibt, zu der je eine Treppe ansteigt; die Zella an der Hauptseite wird dann zum Blickraum für das Mittelbild. So bleibt trotz der Betonung einer Hauptseite die übergeordnete Zentralisation bestehen; wir werden darauf im Kapitel über die Bildplastik zurückkommen müssen. Abb. 62 gibt die mächtige körperliche Totalität der Masse wieder, Abb. 63 die Staffelung und Treppenflucht zum Hauptbild, Abb. 64 den inneren Raumvorgang und Abb. 65 das Hauptbild selbst. Die zentrale Anordnung wird im Prambanan noch verstärkt durch die Organisation des gesamten Tempelkomplexes; der Beziehungsreichtum aller Einzelformen führt zu einer weit ausgebreiteten Synthese der Einzelbauteile, die durch Mauern umschlossen und gruppiert werden, in Gürtelreihen geordnet und in Terrassenschichten gestaffelt werden (Planzeichnung 10). Was im Boro Budur ein zusammenhängender Massenkomplex war, ist hier zu einer freiräumlichen Kombination von Hunderten von einzelnen Bauteilen auseinandergezogen worden.

Bei diesen beiden Bauten war das Bestimmende des architektonischen Ausdrucks: die mächtige Massigkeit, deren Allkörperlichkeit in der zentralen Anlage, deren Erdhaftigkeit im horizontalen Rhythmus, deren Formenergie in der vielgestaltigen Abwandlung der Oberfläche sich verkörperten. Diese plastische Expression der architektonischen Masse bleibt auch bei allen anderen Bauten als Hauptmoment ihrer künstlerischen Wirkung bestimmend. Rein zentrale Anlagen finden wir noch im Sewoe (52) und Kalasan (46, 47) wieder, während in allen anderen Bauten der zentralen Ordnung eine Längsorientierung beigeordnet wird. Beim Sewoe und Kalasan ist die Raumbildung im Innern des Baukörpers noch vielfältiger und komplizierter als beim Prambanantempel; in Verbindung damit gewinnt hier auch die Gestaltung des Baukörpers an Gliederung und Massendifferenzierung. Wir müssen aber noch einmal betonen, daß das, was wir mit Innenraum bezeichnen, nicht die kubische Verselbständigung eines individuellen Raumes bedeutet, sondern auf Grund der Identität von Raum und Masse eine Rückbildung der Masse zu Raum ist. Mit der zunehmenden Betonung der Innenräume schwächt sich die Beziehung der Gesamtmasse zum Gesamtraum ab, wodurch sich gleichzeitig die absolute Bedeutung der Masse verstärkt; wie wir die Gesamtbaumasse als erstarrten Raum bezeichneten, so können wir jetzt in ähnlicher Weise den Innenraum als plastische Hohlform bezeichnen, indem wir — wie wir die Profile der Außenmasse als Raumprofile ablasen — nunmehr die Wandprofile des Innenraumes als Profile eines Raumblocks ablesen. Wir erleben somit gewissermaßen die plastische Form von innen her, d. h. als Raum vom Raum aus gegen Masse, aber nicht nur konzentrisch auf die skulpturale Bildmasse hin, sondern auch exzentrisch gegen die architektonische Baumasse. Diese Innenräume bleiben plastische Hohlmassen, sind architektonische Raumblöcke, die durch die wechselseitige Wirkung von Raum und Masse entstehen und gebildet werden; nur so läßt sich diese innigste Verschmelzung und Vereinheitlichung von Bildplastik und Architektur verstehen. Die Innenräume sind also nie als solche isoliert, sondern ergeben sich ohne Ableitungen aus der einfachen Identität von Raum und Masse ohne kubische oder dynamische Gegenwirkung. Auf solche Weise bleibt auch die eminente Geschlossenheit und Dichtigkeit der Masse gewahrt, die einen Bau wie dem Prambanan (62) oder dem Sewoe (52) dieselbe plastische Konzentration beläßt wie einem raumlosen Bau, wie dem Boro Budur (1). Der Bau wird nicht vom Innenraum aus erdacht oder erbaut, d. h. nicht der Innenraum soll in letztmöglichster Ausdehnung und Expansion konsolidiert werden, sondern der Bau wird konzipiert von seinem Schwerpunkt aus; die Grenzen des Formaufbaus werden gewissermaßen von der Unendlichkeit her festgestellt und der Aufbau vom Mittel-

punkt aus gestaltet; der Mittelpunkt aber ist immer das Bildwerk der Gottheit ⟨65⟩, also Masse in Gestalt eines plastischen Körpers, der durch Raumprofile abgegrenzt und damit sichtbar gemacht wird. In diesem Zusammenhange interessiert die Tatsache, daß man in verschiedenen Tempeln monolithe Bildwerke von solchen Dimensionen vorgefunden hat, daß der Bau um diese herum aufgeführt worden sein muß. Wir möchten dies noch schärfer betonen und sagen, daß die ganze Baumasse als Monolith empfunden wurde und gewissermaßen die innere Achse dann durch einen herausgesprengten Raummantel plastisch sichtbar gemacht wurde. Die Organisation der Baumasse bedeutet dann die Überführung des plastischen Kernes in architektonische Monumentalform. Es ist also nicht die Hauptzella als Raumimpression, die auf die Bauform wirkt, sondern das darin sich befindende Bildwerk ist es, das die künstlerische Relation zwischen dem Innern und dem Äußern des Baues aufnimmt. Nur des Bildwerkes wegen ist der Raum da; es gibt keine Räume ohne Bildwerke, sei es in Nischen oder als Standbilder und Altäre. Der Außenbau bedeutet somit nicht den Ausdruck eines Innenraumes, sondern die Ummantelung einer Innenplastik; der Baukörper selbst ist die architektonische Steigerung der Plastik im monumentalen Sinne. So bleibt dieser Baukörper auch stets in seiner Massenintensität, in der unendlich verknüpften Adhäsion seiner Teile von Raumdurchbrechungen unberührt; es ist der massive Block, nicht das konstruierte Gebilde, das die Urform des architektonischen Aufbaus bestimmt; dieser Block ist zuerst da, nicht irgendeine Raumsetzung; und dieser Block wird plastisch durch Nischen vertieft oder im Innern ausgehöhlt. Kalasan und Sewoe lassen diese Vorgänge deutlich erkennen.

Kalasan ⟨46—48⟩ ist in der Form eines griechischen Kreuzes angelegt mit gleichmäßigen, kräftig gedrungenen Projektionen und stark überhöhter Dachpyramide. Diese Anordnung verlegt unmittelbar das Kräftezentrum und den Ausgangspunkt der architektonischen Wirkungen in den Mittelpunkt; hier treffen sich die 4 horizontalen Bewegungen in Richtung der Himmelsgegenden und das senkrechte Lot aus dem Zenith des Scheitelpunktes der Dachpyramide auf die Erde. Das Kreuz ist das einfachste Zeichen zur Symbolisierung der Unendlichkeit, der unendlichen Orientierung, des allseitigen Hinweises; so ist hier nicht nur der Grundriß kreuzförmig angelegt, sondern auch der gesamte Aufbau, insofern er aus einer dauernden Wechselbeziehung der senkrechten und horizontalen Lage, den Grundelementen des Kreuzes, besteht. Aber erst durch die Überordnung einer dritten Größe wird die ewige Divergenz sich rechtwinklig schneidender Elemente in eine höhere Einheit, in eine harmonische Totalität zusammengefaßt; das ist ja auch der Grundgedanke der Trinität, der Trimûrti; in der Baugliederung aber übernehmen alle zentrierenden Elemente und alle aus dem Kreis entwickelten Abfolgen die Rolle einer höheren Überordnung. In diesem Sinne ist auch im Kalasan die schwere Dachpyramide aufzufassen, ohne deren überhöhende Masse der gesamte Massenrhythmus zerbrechen würde; leider ist auch hier dieser so wichtige Bauteil zum größten Teile eingestürzt. Dasselbe gilt bei fast allen andern Bauten. Die horizontale und senkrechte Ordnung ist ausgedrückt durch die schweren Profilzüge am Sockel und an der Dachbasis und durch die senkrechte Wandgliederung mit den Pilasterbandstreifen. Die Dreiteiligkeit ist ausgedrückt im Verhältnis von Sockel, Kern und Dach ⟨soweit man hier von Dach sprechen kann⟩, von Tor und flankierenden Nischen, von Projektionen und Mittelfeld, in der Gliederung der Blockwände sowie in der Anordnung der ornamentalen Beitaten. Der Baukörper erscheint hier also auseinandergezogen in Sockel, Kern und Dach, wobei Terrassenanlage und horizontale Massenschichtung auf einen beschränkten Sockel reduziert sind, der Kern aber zu einem mächtigen, kantigen Block erweitert ist, der überhöht wird von dem zentralen Dach, das — wie fast bei allen diesen Bauten — im kleinen die Stûpaform wiederholt, oder doch wohl aus der Stûpaform entwickelt ist.

Noch stärker versinnbildlicht ist die zentrale Anordnung mit ihrem Doppelmaß von senkrechter und horizontaler Massenabfolge, der Konzentration auf einen plastischen Mittelpunkt und der Überhöhung durch eine Gipfelmasse beim Tjandi Sewoe (52). Dieser Bau wiederholt die Anlage des Kalasan, jedoch in gesteigerten Verhältnissen und in stärkerer Richtungstendenz. Die 4 Projektionen sind zu weit vorstoßenden Flügeln erweitert, der Mittelbau gleichzeitig stark erhöht und vehementer verjüngt. Der Sockelumgang vermittelt zwischen den Flügelteilen, so daß wieder — wie im Prambanan — ein sternartiger Grundriß, doch mit wechselnd großen Strahlen entsteht (Planzeichnung 7, 8). Eine stärkere Verdeutlichung der fünf Himmelsrichtungen ist kaum möglich: die vier Seitenteile stoßen gleichzeitig nach den vier Windrichtungen heraus, der Mittelteil aber aufrecht gegen den Zenith; das Prinzip der Überordnung drückt sich also hier nicht in der Dreizahl aus, sondern in der ungeraden Fünfzahl. Da dieser Bau zugleich von vier Reihengürteln kleiner Beibauten umgeben ist, erfährt hier die Sammlung der Masse nach dem Zenith der Mittelpyramide hin eine starke Steigerung der Bewegtheit und zugleich die ausstrahlende Tendenz der vier Seitenflügel eine größere Entfaltung. Die Sockelpartie verdeutlicht auch hier wieder den horizontalen Rhythmus der Massenschichtung, die Wände der Flügelteile aber die der senkrechten Gliederung, während beide — in der Ebene entwickelten — Richtungen in der Mittelkuppel in einer Wölbung zusamengefaßt werden. Diese vier Flügel sind die zu Vestibülräumen erweiterten Zellanischen, bleiben aber außen als kompakte Massenblöcke bestehen. Die Hauptseite ist mit einer Mittelzella verbunden; der Terrassenumgang, der den Mittelkern umläuft, durchschneidet diese Seitenflügel. Hier ist also die Durchdringung von Raum und Masse zu einer wechselnden Abfolge von Raum- und Massenteilen gesteigert, und zwar in dreifacher Weise: einmal in der Richtung der vier Bauteile, mit je einem Raum und zwei Massenwänden (52), dann in der umschließenden Richtung der Terrasse unter Übergehen in den Gesamtraum und der richtungslos verharrenden Existenz des Hauptraumes, der als reiner Raumblock für sich besteht; zugleich unter fortdauerndem Wechsel von Licht- und Schattenstärke. So umwebt ein Kranz von wechselnden Raumblöcken und Raumbildungen, Massenblöcken und Massenschichten den Mittelkern der Zella. Wie die Raumteile im Innern der Masse um die Hauptzella orientiert sind, so sind die Massenteile um die dominierende Pyramidenkrone des Mittelteils gelagert. Von einer Raumkonstruktion oder einem Innenraumausdruck der Masse ist, trotz der großen Vestibülräume, keine Rede; nur als identisch mit dem metaphysischen Raum kommt der Masse ein Raumausdruck zu. Nicht die Masse konstruiert einen Raum, sondern der Prozeß der künstlerischen Gestaltung von Raum- und Massenteilen besteht aus der Transformation von unendlichem Raum in sichtbare Masse und wieder von Masse zum Innenraum und vom Innenraum wieder zur Bildplastik. Nur so bleibt die architektonische Masse nach außen hin vollkommen geschlossen.

All diese Zentralbauten beruhen auf der Totalität der Masse und des Raumes; ihre Innenraumbildung ist eine Wiedergeburt des unendlichen unfaßlichen Raumes. Der Mittelpunkt des gesamten Massenkomplexes ist die zentral liegende Bildplastik, von der die Organisation der architektonischen Masse und ihres Aufbaues ausgeht und bestimmt wird. In den bisher behandelten Bauten geschah dies auf Grund konzentrischer Anlage, und zwar so, daß dort, wo eine Hauptseite als solche zur Geltung kommen sollte, eine Verbindung der Innenraumabfolge stattfand, zugleich aber durch die gleichförmige Wiederholung bestimmter Baukomplexe ein Ausgleich geschaffen wurde; die einmalige, nur einseitig offene Mittelzella wurde aber in der pyramidalen Masse der Dachaufbauten als eine allseitige Raumform symbolisiert. Bei den folgenden Bauten nun ist die absolute Gleichförmigkeit der äußeren Massenlage fallen gelassen, so daß sich von selbst ein zentraler, um die innenräumliche Bildplastik allseitig orientierter Architekturblock unter Verbindung mit einer als Ein-

gangsseite besonders hervorgegehobenen und mit einem Portal verkuppelten Hauptseite ergibt. Diese Langbauten aber heben durch die Einmaligkeit ihres Zuganges nicht die Totalität der Masse und ihre Raumidentität auf, denn die Längsrichtung ist nicht als eine selbständige Bewegungs-organistation entwickelt, sondern ist lediglich durch die Addition eines besonderen Bauteiles an eine zentrale, d. h. konzentrisch sich erweiternde Baumasse entstanden. Der zentrale Kern domi-niert in allen Fällen über die Längsrichtung, die als solche nur Zugang bedeutet, nur Betonung und Beziehung, etwa wie unter den Himmelsrichtungen der Osten als Aufgang der Sonne, oder der Süden als Hochpunkt, oder der Westen als Niedergang, oder der Norden als sonnenlose Re-gion jeweilig eine bestimmte gesteigerte Bedeutung haben kann, ganz allgemein so, wie der Stand der Sonne jeweils die an sich vollkommene Allseitigkeit des himmlischen Raumes nach einer be-stimmten Richtung hin konzentriert. Die Kernform dieser Bauten bleibt immer zentral, die Gliede-rung der Masse und die Anordnung der Anlage ist immer die der Kreuzung, der Schichtung und der sich verjüngenden Reihung, d. h. der Transformation der Masse in höhere Stufen, der Wiederholung unter dem Prinzip rhythmischer Abwandlung. An der Hand der vorhandenen Bauten ließe sich eine geradezu lückenlose Entwicklung der Probleme der Längsrichtung aufstellen; diese formale Entwicklungsreihe, die sich aufstellen ließe, entspräche aber nicht der des historischen Ab-laufes. Von vornherein treten Zentral- und Langbauten in verschiedenen Bauarten gleichzeitig auf, ohne daß man diese in genetische Verbindung setzen dürfte. Die ganze Entwicklung ist nichts weiter als die Variation dieser beiden von vornherein bestehenden Grundtypen. Daß aber in der frühen Zeit zentrale Bauten häufiger sind, zeigt, daß das beherrschende Grundthema der architek-tonischen Gliederung die von innen her exzentrische Entfaltung der Baumasse ist.

Am deutlichsten ist der zentrale Aufbau trotz der Längsordnung im Tjandi Pawon (43), einem kleinen Tempel aus dem Stilkreis des Boro Budur. Der Baukörper ist klar in drei Hauptteile zerlegt, in Sockel, Kern und Dach; Sockel und Dachbasis in verschiedener Tiefe vorspringend, der Kern zurückweichend, und das Dach in schöner Schwellung der kleinen gestaffelten Dagobs bis zur obersten Spitze verjüngt. Der ganze Bau außerordentlich zentriert, die Projektionen nur als schwache Blockvorsprünge gebildet. Seltsam ist das Widerspiel der starken Steinblöcke und der geringen Dimensionen; die architektonische Gesamtexpression ist von einer melodiösen Reinheit und einer plastischen Wirkung wie kaum in einem anderen Bau Javas. Die Längsrichtung wird lediglich durch eine vorgelegte Treppe und ein Portal, das eigentlich nur ein vorgestellter Türrahmen ist, gebildet. Ungleich weitläufiger ist das Portal im Mendoet (36) ausgebaut, einem Tempel aus derselben Zeit und in der Nähe von Pawon. Hier ist der Sockel stark nach vorn gezogen und dadurch Platz für ein Vestibül geschaffen (Planzeichnung 4); so entsteht ein besonderer Bauteil, ein Einzelflügel wie im Sewoe, der dem Hauptbau angegliedert wird (fast gänzlich eingestürzt). Dabei korrespon-dieren wohl die einzelnen Bauformen der beiden Bauteile, die Profile aber werden nicht durch-gezogen und die beiden Massenblöcke durch eine Einschnürung voneinander getrennt. Der eigent-liche Tempel zeigt die Zentralordnung in einer vollendeten plastischen Geschlossenheit und archi-tektonischen Einheit. Der Mittelkern ist zu einem mächtigen Block auseinandergezogen, der Sockel zu einem breiten Umgang erweitert und das Dach als ein besonderer, sich verjüngender Stûpabau behandelt (Planzeichnung 5). Der Sockel vertritt wieder das Hauptelement der horizontalen Massen-lage, der Kern die senkrechte Gliederung und das Dach die zentrale, wölbende Pyramidenschich-tung. Im Dach liegt die stärkste Summierung der plastischen Wirkungen durch die vielfältigen Kurvungen der Profile, Dagobs und Nischenbögen, gleichzeitig ist die quadratische Grundform in einheitlicher Verjüngung vom Sockel bis zur Dachpyramide durchgeführt.

Bei den Diengtempeln ⟨56, 57⟩ ist versucht, die Bindung von Portal und Tempelkern nicht durch die gemeinsame Fundierung eines stark erhöhten Sockels wie im Mendoet ⟨36⟩ zu erreichen, sondern durch stärkeres Zusammenziehen der beiden Bauteile als Masse. Es fehlt die Einschnürung und Abtrennung ⟨Planzeichnung 9⟩; die Profile an der Basis laufen in starker Betonung durch und die Portalabdeckung wird — besonders bei Abb. 57 — in Massenrelation mit dem Hauptdach gebracht; gleichzeitig aber wird das Portal durch eine differenzierte Dachform als Einzelbauteil hervorgehoben. So fällt beim Tjandi Poentadewa ⟨56⟩ das merkwürdige Pultdach auf, während im Tjandi Bima ⟨57⟩ das Portaldach als Pyramide zu denken ist. Die ganze Verbindung der beiden Bauteile aber bleibt doch unorganisch; Wand läuft gegen Wand an, die Kronleiste des Portals läuft sich an der Vorderwand des Tempels tot, und die Kronleiste des Tempels wird erdrückt. Auch hier ist der dreiteilige Rhythmus wieder durchgängig klar. Bei Abb. 56 überwiegt aber ein tektonisches Moment, das dem Bau einen fremdartigen Ausdruck gibt. Bei Abb. 57 ist die seltsame Dachbehandlung von besonderer plastischer Eindringlichkeit durch den Wechsel ungegenständlich-architektonischer und gegenständlich-skulpturaler Motive.

Die fortdauernde Wirkung des zentralen Aufbaues läßt sich deutlich im Tjandi Singasari ⟨107⟩ feststellen, einem ostjavanischen Bau aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Der Tempelkern ist vollkommen zentral angeordnet, jedoch liegt der Mittelpunkt der Tempelzella nicht genau im Schnittpunkt der Achsen ⟨Planzeichnung 13⟩; lediglich der Sockel ist an der Hauptseite vorgezogen und durch eine Treppe verstärkt. Der Baukern zeigt eine wesentliche Abwandlung des Aufbaues gegenüber den mitteljavanischen Bauten, und zwar in seiner Entfaltung zum Turmbau. Gegen die Steigerung der Massenentwicklung ihrer Höhe nach tritt die ganze Innenraumbehandlung und ihre Beziehung zur Gesamtmasse wieder in den Hintergrund. Der Sockel ist als niedrige einfache Plattform für sich behandelt, während Tempelkern und Dach eine kräftige Höhensteigerung und Entwicklung der Masse nach der Tiefe zu zeigen; dabei ist das alte Prinzip der Schichtung noch immer das ausschlaggebende. Der Gebäudekern ist in zwei Stockwerke aufgeteilt, unten mit vorgebauten Zellas, oben mit flachen Nischen; die unteren, leicht vorgebauten Zellas wirken wie Rückbildungen der großen Bauflügel am Sewoe ⟨52⟩. Die Profilierung ist zu einem horizontalen Bündel scharfkantiger Leisten geworden, doch unter stärkerer Ausladung als dies bei den mitteljavanischen Bauten der Fall war. Die Schichtung führt hier zur vollkommenen Ausscheidung aller Rundformen. Diese turmartige Steigerung des Massenaufbaus unter stärkster Vervielfältigung der horizontalen Schichtung und der sich daraus ergebenden Formen der plastischen Differenzierung tritt im Torbau von Badjang Ratoe ⟨146⟩ am stärksten in den Vordergrund; ein schmaler, steil ansteigender, zirka 16 m hoher Steinschaft, der unten als Tor durchbrochen ist; äußerst geschlossen als Masse und sehr agil in seiner Verjüngung. Die Breitenentwicklung ist hier zugunsten der Höhe vollkommen preisgegeben. Denken wir an den Boro Budur zurück, so erkennen wir plötzlich den gewaltigen Ausdruckswandel zwischen jenem mitteljavanischen Bau aus dem 8.—9. Jahrhundert und diesem Bauwerk aus der letzten Zeit der ostjavanischen Periode; in beiden Fällen die plastische Dichtigkeit, die ungeheure Konsequenz in der Massenlagerung, der Verjüngung und immanenten Bewegtheit; aber was dort das Türmen mächtiger Quaderblöcke war, ist hier ein sorgsames Schichten von gebackenem Stein; dort die gewaltig ausbrechende vollplastische Potenz der Oberfläche, hier ein filigranartiges Gewebe von einer merkwürdigen Feinheit, von einer fast atmosphärisch flüchtigen Zartheit; die Kurven und Schwellungen fehlen ganz, dafür wirkt die zitternde Bewegtheit durch die Vielfältigkeit der Abstufungen um so heftiger. Das Wichtigste aber ist doch, daß dieser entschiedenen Aufwärtsbewegung nicht mehr eine ebenso heftige Abwärtsrichtung ent-

spricht. Das kleine Architekturstück vom Papoh ⟨147⟩ mag verdeutlichen, wie die architektonische Bauform zu einer plastischen Bildform von vollkommen ungegenständlicher Bedeutung wird, von einem raffiniert plastischen Wechsel der Konturen, der die ganze Nachgiebigkeit der Masse der Raumwirkung gegenüber wiedergibt, während zugleich die Masse erstarrter und strenger wirkt als in den verästelten Baugebilden der mitteljavanischen Periode. Die Wucht der großen Form aber ist verloren gegangen; an Stelle der metaphysisch unbegrenzten exzentrischen Raum- und Massenwirkung eine detaillierte, in sich selbst verbleibende Massenwirkung von einer geheimnisvollen Nähe, Kleinheit und Begrenztheit.

In der Auflösung der Masse durch diese kleinteiligen Schichtungen erkennen wir die letzte Variationsmöglichkeit der Terrassengliederung. Daß aber auch in der ostjavanischen Zeit das Prinzip der Terrassenschichtung noch im monumentalen Sinne zu Bauschöpfungen führt, zeigt der merkwürdige Bau von Panataran ⟨108, 109⟩ und auch der Tjandi Djago ⟨116⟩, der zugleich eine neue Formbildung betreffs der Verbindung von zentraler Schichtung und Längsrichtung gibt. Die klare Dreiteilung des Baukörpers in Sockel, Kern und Dach wie im Bautypus des Pawon ⟨43⟩ und Mendoet ⟨36⟩ tritt wieder zugunsten der einheitlichen Körperlichkeit der Baumasse in den Hintergrund; wieder beherrscht — wie beim Boro Budur ⟨1⟩ und Prambanan ⟨62⟩ — die schwere Massigkeit eines körperlichen Monumentes den gesamten Bauausdruck; wie dort tritt auch hier beim Djago die Zella wieder stark zurück, wird fern gerückt, und um so mächtiger wird die Masse sowohl in ihrer Bedeutung als ihrer Entfaltung und Gliederung zum Ausdruck gebracht. In der Profilierung wird die Idee der Massenschichtung auf das Maß größter Vielfältigkeit erhoben. Der Sockel ist zu einem beherrschenden dreiteiligen Unterbau angewachsen; er ist nichts als eine unendliche Schichtung horizontaler Flächen, die nach oben zu sich etappenweise verjüngen, aber nicht in zentraler Gleichmäßigkeit von einem quadratischen oder sternförmigen Grundriß aus, sondern in ausgesprochener Längsrichtung und unter stärkster Entfaltung der plastischen Akzente und der Intervalle der Bewegung an der Hauptseite ⟨Planzeichnung 11⟩. Zwei Treppen seitlich der vorspringenden Plattformen, die auf der dritten Terrasse in eine Querrichtung übergehen, führen bis zum Fußpunkt des eigentlichen Tempelkernes; dieser ist gemäß der senkrechten Tendenz der Bildplastik, die er umschließt, senkrecht gegliedert und wieder quadratisch angelegt; so spielt die Längsrichtung durch allmähliche horizontale Schichtung und Verjüngung in eine zentrale Grundform hinüber; diese quadratische Grundform kristallisiert sich schon in den unteren Terrassen, wo sie durch die Projektionen deutlich gemacht wird, die sich in nach oben zu abnehmender Größe in jedem Bauteil unter Korrespondenz mit dem eigentlichen Tempelkern wiederholen; nur daß in diesen unteren Bauschichten die quadratische Grundform mit der Längsform verkuppelt wird und erst im obersten Bauteil als solche sich aus der Längsrichtung klar herausschält. Die schrägen Einschnitte und Ecken nehmen somit gemäß der Längsrichtung nach unten an Schräglage zu und setzen sich in den Verjüngungen der Sockelmassen, der Schräglage der Treppen und der Abstufung der Masse an der Hauptseite fort. So überzieht ein weitausgebreitetes Strahlenbündel von Masseneinschnitten den gesamten Baukörper, aber nicht mehr wie im Prambanan gleich einem Zelte, sondern in langgestreckter Ausdehnung. An Stelle der klaren Gegenwirkung von Plattform und senkrechtem Kern — wie im Mendoet — steht hier also eine durchgängige Schichtung in horizontalen Flächen, aus deren Verjüngung und Zentralisierung die quadratische Grundform sich entwickelt. Diese höchst bewegte, kleinteilige und scharfkantige Gliederung, die wir schon in den vorbehandelten Bauten der ostjavanischen Zeit feststellen konnten ⟨146, 147⟩, steigert zwar die Oberflächenentwicklung der Masse und vervielfältigt die Ausdehnung im plastischen Sinne um ein Vielfaches, aber die großen Formzusammenhänge wie im Boro

Budur treten doch zurück. Die Masse selbst wird zu stark angegriffen und der Gesamtabfluß beunruhigt, so daß die großen Dimensionen in dem unheimlich vielfachen Tiefenwechsel untergehen. Auch hier ist der ganze Bau wieder die architektonische Rahmung und Fundamentierung des Götterbildes in der Hauptzella; auf dieses sind alle Massenwerte bezogen. Der kleinen Raumzella steht der gewaltige massive Sockel gegenüber mit seiner wechselvollen Tiefenschichtung, die durch das An- und Abschwellen der gestaffelten Profile, das Abstufen der Massen in unendlicher Reihung, die Brechungen der Ebenenschichten, die tiefen Einschnitte der Treppen, die verdoppelten Kronleisten und Gesimse, die versenkten Reliefs den Bau zu einer mächtigen Summierung plastischer Bewegtheit erhebt. Planzeichnung 12 mag dabei die Unterschiede im Ablauf der Profile im ost- und mitteljavanischen Stil verdeutlichen.

Es bleibt uns noch übrig, den dritten Bautypus, den der Klöster, zu streifen (50). Es sind längliche, kastenartige Gebäude mit der Breitseite als Hauptfront. Das Innere besteht aus zwei Geschossen mit je drei Räumen (Planzeichnung 6); die Kernform des architektonischen Gebildes besteht auch hier aus einem großen Baublock, demgegenüber aber Sockel und Dach in den Hintergrund treten. Die Außenwände sind als Blockflächen nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit gegliedert im Wechsel von Fenstern, Nischen, Toren und Paneels. Die horizontale und senkrechte Aufteilung ist auf das Maß einfachster Klarheit gebracht. Am stärksten interessiert uns bei diesem Bau die Tatsache, daß die drei Spitzgewölbe, mit denen die drei oberen Räume abgedeckt sind, durch einen plastisch äußerst reich behandelten freistehenden Gesimskranz verdeckt werden, d. h. die wohnmäßig bedingten Innenräume werden nicht in konstruktive oder kubische Beziehung mit der Masse gebracht, die Masse nicht als raumbildendes Element in Funktion gesetzt, sondern rein in ihrer plastischen Existenz als Abgrenzung eines geschlossenen Massenblocks behandelt; wo hier, wie im Dach, der Innenraum als solcher nach außen hin wirksam und sichtbar werden will, wird er verdeckt. Dasselbe kann wohl auch von den jetzt eingestürzten Dächern der Seitenflügel des Sewoe gelten. Der Wert des Klosters S a r i beruht weniger auf der plastischen Entfaltung der Baumasse als auf der skulpturalen Potenzierung der Bauoberfläche; der ganze Gebäudekern wird zum Hintergrund für eine festlich heitere Dekoration.

Wir haben die Architektur auf die großen Gestaltungsprobleme von Raum und Masse hin untersucht und dabei versucht, in der Identität dieser beiden Hauptelemente die grundlegenden Formeln der architektonischen Wirkung zu finden; es ergab sich dabei eine vielleicht befremdende und von unsern landläufigen Begriffen abweichende Formdeutung, doch mußten wir auf Grund der Einsicht in den philosophischen Komplex des indischen Lebens Grundlagen annehmen, die eben an Grundsätzlichkeit und Weite den philosophischen Begriffssetzungen oder den metaphysischen Erlebnissen entsprachen. So wuchs die Architektur aus allen sekundären Formhemmungen heraus und wurde — besonders im mitteljavanischen Stil — zum Ausdruck der größten künstlerischen Einheit, entwickelte ihre plastische Monumentalwirkung aus reinen, ungegenständlichen Formwerten und schuf sich damit eine Basis, die Unendlichkeitsfaktoren mit schärfster Prägnanz in einer aufs höchste gesteigerten Wirklichkeitsform zu verbildlichen; sie wurde gleichzeitig zum monumentalsten Ausdruck metaphysischer Grundelemente, denn alle architektonischen Formwerte nehmen ihre Gültigkeit aus ihrem philosophischen, ihrem überwirklichen Zusammenhang. Nach den Definitionen der architektonischen Probleme wird nunmehr auch klar sein, warum wir erst auf die philosophischen und psychologischen Komplexe eingehen mußten: nicht um eine bloße Parallelität aufzustellen, sondern um aufzuzeigen, wie tief das architektonische Schaffen und die architektonische Form in den philosophischen, psychologischen und religiösen Komplexen verwurzelt sind. Hinter dieser

Architektur steht als formschaffendes Prinzip ein unendliches universales Weltgefühl. Diese Architektur ist die Verbildlichung des unendlichen Körpers im unendlichen Raum.

* * *

4. VERHÄLTNIS VON PLASTIK UND ARCHITEKTUR

Die Architektur umschließt das tiefste und umfassendste Gesetz allen bildnerischen Gestaltens: einmal in formaler Beziehung, indem die architektonische Form die Überordnung über alle künstlerische Einzelwirkung darstellt; diese architektonische Fundierung jeglichen bildnerischen Ausdrucks bedeutet das Herangehen an die letzten, die monumentalsten Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten, das vielfältigste Maß von Beziehungssetzungen, ein Bilden jeglicher Einzelheit nicht aus Beschränkung, sondern aus höchster Einheit im Sinne metaphysischer Totalität; andererseits aus jenem nicht näher zu bezeichnenden, gewissermaßen philosophischem Grunde, daß nur die Gesamtheit architektonischer Gestalt der Gesamtheit der metaphysischen Weltbewußtheit an Ausmaß, Weite und Totalität adäquat sein kann. So bedeutet die Architektur in zwiefachem Sinne Totalität: als Monument im formalen und als Weltsymbol im inhaltlichen Sinne. Und wenn irgendwo, so müssen in dieser Totalitätsbedeutung auch die Gründe für die seltsame Vereinheitlichung dessen, was wir getrennt als Architektur und als Plastik zu bezeichnen gewohnt sind, liegen. Das Wesen der Totalität ist das der Gesamtheit, das Wesen der Kunst das der unendlichen Verknüpfung und das Wesen des indischen Weltbewußtseins das des Bewußtseins in der Einheit. Gesamtheit, Verknüpfung und Einheit bestimmen als Grundelemente jenes Dasein der künstlerischen Gesamtform mit ihrer Abfolge architektonischer und plastischer Werte, doch nicht als Wechsel, als Beifügung, als Gegenüberstellung, sondern eben als Gesamtheit, Verschmelzung und Einheit. Gesamtheit bedeutet: Vielfältigkeit und Unausschließlichkeit; Verkuppelung bedeutet: gegenseitige Unlösbarkeit, gesteigert bis zur Identität; und Einheit: die über das Maß des Einzelnen und Abgesonderten hinausgehende Allgemeingültigkeit.

Die künstlerische Gegebenheit dessen, was wir unter Zusammenfassung der architektonischen und plastischen Elemente als Monument bezeichnen, bedeutet die Verwirklichung eines metaphysisch orientierten Weltbildes, einer visionären Gesamtvorstellung, die im Grunde philosophischer Erkenntnis wurzelt. Architektur und Plastik stellen gleichzeitig einander ablösende und gemeinsam wirkende Ausdrucksfaktoren ein und desselben Weltgefühles dar. Das Monument ist Ausdruck der Einheit im metaphysischen Weltbewußtsein, und jedes Einzelteil ist organisches Glied des Monumentes und damit Teil jener metaphysischen Welteinheit. Es gibt keine eigentliche Einzelplastik, soweit sie Vereinzelung, Ausschnitt, Individualisierung bedeuten würde. Hier liegen die Gründe sowohl dafür, warum nur die Einheit einer Formgesamtheit das eigentliche Ziel allen künstlerischen Schaffens bilden mußte, als auch für die prinzipielle Möglichkeit einer solchen Formeinheit. Die metaphysischen Vorstellungen, die allein als Ausdrucksinhalte zur Darstellung gelangten, mußten von der künstlerischen Verwirklichung eine Totalität der Gestalt verlangen, die an Fülle und Konsequenz dem Begriff der — sagen wir — Welteinheit entsprach; und damit war zugleich eines der bedeutungsvollsten Formprobleme aufgerollt. Diese Welteinheit aber mußte, bevor sie Ausdrucksinhalt und Wirkungsinhalt werden konnte, erst im Akte der visonären Erkenntnis erkannt und im Akte der visionären Erschauung erschaut sein; wie tief und umfassend die Resultate dieser spekulativen Akte waren, wie überwältigend die Klarheit der Lebenserkenntnis war, haben wir im Vor-

aufgegangenen schon dargelegt, um nunmehr zu erkennen, daß in diesen philosophischen Erkenntniseinheiten die Lösung der totalen Bildform schon gegeben ist. Weil beide Elemente — Architektur und Plastik — im gleichen Grunde wurzeln, im selben Urgrunde des metaphysischen Erlebnisses, konnten, ja mußten sie diese Harmonie der Korrespondenz erreichen, diese innerlichste Gemeinsamkeit, die nicht Gleichheit bedeutet, sondern die die Einheit unter einer dritten Größe garantiert: dem Monumente als Ausdruck einer Einheit im Grunde des metaphysischen Weltbewußtseins. Aus demselben Grunde aber, so kann man sagen, gibt es keine Plastik ohne Architektur, keine Architektur ohne Plastik. Veränderungen im psychischen Verhalten spiegeln sich gleichzeitig und im selben Maße in der philosophischen, architektonischen, wie plastischen Gestaltung wider.

Plastik und Architektur bilden somit als Ausdruck eines einheitlichen metaphysischen Komplexes eine innere Einheit im Sinne des Weltsymbols. Für die künstlerische Verwirklichung erhebt sich also das Problem der Vereinheitlichung, der gegenseitigen Verkuppelung zur Form des Monumentes, die der adäquate Ausdruck der überwirklichen Totalität und Welteinheit ist. Die Plastik kann gegenüber der Architektur nicht einfach nur eine attributive Beifügung sein, eine dekorative Addition, oder bloßer Ausdruck architektonischer Funktionen, ebensowenig wie die Architektur für die Plastik nicht einfach Szenerie oder Rahmung sein kann. Es muß hier um mehr gehen — um das Prinzip einer innigsten gegenseitigen Vereinheitlichung der verschiedenen Ausdruckskategorien, ohne diesen für sich gesondert ihren substantiellen Charakter zu nehmen; das ist das künstlerische Problem, das zur Lösung stand und das in monumentaler Art gelöst wurde.

Gewährleistet wurde diese Vereinheitlichung, wie wir schon vorwegnahmen, dadurch, daß die inneren Werte von Erkenntnis und Monument die gleichen sind, daß dieselben Voraussetzungen für Philosophie, Architektur und Plastik gelten, daß die plastische Form auf denselben Grundgesetzen und metaphysischen Prinzipien beruht wie die Architektur und Philosophie: auf den Prinzipien der Totalität, Identität, der überwirklichen Gültigkeit, auf den Gesetzen der Reihung, der staffelförmigen Abfolge, der Unendlichkeit in der Ebene, der Wiederholung und der Symmetrie. Dadurch wird von vornherein eine Korrespondenz von Plastik und Architektur festgelegt, die bis in die letzten Detailformen geht, und eine harmonische Gemeinsamkeit, die künstlerische Identität von architektonischer und bildmäßiger Form, begründet. Weder die Plastik hat das Maß metaphysischen Ausdrucks für sich allein, noch die Architektur das der Ungegenständlichkeit reiner Formwerte. Jedes plastische und jedes architektonische Element nimmt jeweils in ab- und zunehmender Stärke Teil an den Zügen und Bedeutungselementen des anderen. Zwischen den Kategorien von Architektur und Plastik liegen keine Brüche, sondern das Wirkungsgesetz der einen wird in das Wirkungsgesetz der anderen jeweils überführt, hinübergeleitet, transformiert; nirgends bleibt die Wirkung einer plastischen oder architektonischen Form ganz in sich allein beruhen, sondern immer gibt sie Anfang oder Ende an die nächste Nachbarschaft ab; es läßt sich oft kaum sagen, wo die Architektur aufhört und die plastische Wirkung beginnt; es ist ein einziger Kreislauf. Nur als ein Beispiel für dies gegenseitige Hinüberreichen vorläufig dies: Die architektonische Form wurzelt im Prinzip der plastischen Masse und die bildplastische Frontalität ergibt sich als Folge aus der architektonischen allseitigen Gesamtmasse; oder eine einzelne Bildform wird in ihrer metaphysischen Bedeutung und ihrer kompositionellen Größe erst klargelegt durch die architektonische Gesamtordnung. Hier tritt in dauerndem Wechsel eine Gemeinsamkeit architektonischer und plastischer Formen zutage, die nur unter dem Gesetz einer transzendenten Ausdruckseinheit und auch nur dann möglich ist, wenn beide Elemente die genügenden gegenseitigen Annäherungswerte besitzen. Vorbedingung ist dabei für die Architektur, daß sie, wie wir bereits ausführten, jene plastische Tendenz besitzt,

und für die Plastik, daß ihre lebensgemäßen Bildformen nicht die Vereinzelung einer Erscheinung wiedergeben, sondern jeweils den Unendlichkeitsgrad der reinen Vorstellung. Noch einmal: plastische und architektonische Form wurzeln in der visionären Offenbarung.

Vielfältig sind die Annäherungswerte der Architektur an die Plastik und umgekehrt, müssen vielfältig sein von dem Moment an, wo die architektonische Form nicht konstruktiver Raumbau ist, sondern Massenmonument im Gesamtraum. Wie wir sahen, bestand die grundlegende Eigenart dieser Architektur darin, daß die Masse als Gegensatz zu einer konstruktiven Tendenz eine rein plastische Tendenz besaß, d. h. den Ausdruckswert eines symbolisch orientierten Massenkomplexes; in diesem Sinne ließ sich bereits die Architektur eher als Monumentalplastik, denn als eine raumbildende Konstruktionsarchitektur auffassen. Der architektonische Massenkörper besitzt den Darstellungscharakter eines Monumentes im Sinne eines Denkmals und bedeutet zugleich die symbolische Verkörperung einer überwirklichen Gegebenheit. Die architektonische Form ist wie die bildplastische Träger eines metaphysischen Ausdrucks oder Ausdruck eines psychischen Verhaltens. Wie in der Plastik steht auch im Mittelpunkte der Architektur das Prinzip der Masse, der geschlossenen, unkubischen Masse, zugleich als Prinzip der Realität gefaßt. Das Seltsamste ist dabei — um dies vorweg zu nehmen —, daß sogar die Form des architektonischen Aufbaues Anklänge an bildplastische Formelemente aufnimmt: so im Boro Budur ⟨1⟩ die Übersichtlichkeit der plastischen Erscheinung, die sich wie mit einem Blick umschließen läßt, die wie mit Händen modellierend abzutasten reizt; im Pawon ⟨43⟩ und Mendoet ⟨36⟩ die Körperhaftigkeit, die Bildmäßigkeit des architektonischen Körpers in seiner Gliederung von Sockel, Rumpf und hochbekröntem Kopf, diesem Dachaufbau, der im Umriß einem Nimbus gleicht. Des weiteren sind an Anklängen der architektonischen Formen an plastische Prinzipien die reichen Kurvaturen zu nennen, die über das Ausmaß der Kreuzungen hinausgehen. An Stelle konstruktiver Innenräume beherrscht der kompakte Massenblock, der von außen undurchbrochen ⟨mit Ausnahme der Klosterbauten⟩ und im Innern aufgelöst in sich selbst beruht, das architektonische Bild. Die Bildplastik im Innern des Tempels wiederum bedeutet zugleich die architektonische Massenachse; und der Steinmantel, der die Zella umschließt, unterliegt sowohl mit seiner architektonischen Gliederung und Profilierung wie mit seinen bildplastischen Elementen und seiner Ornamentierung wiederum einer stark plastischen Tendenz. In beiden Füllen — Plastik wie Architektur — ist die Masse gebaut, von Außen geformt, vom Gesamtraum her empfunden; in beiden Fällen herrscht dieselbe Unendlichkeitsbeziehung. Hier ist die Gemeinsamkeit von plastischer und architektonischer Form, die wir im metaphysischen Sinne schon begründet haben, auch auf eine monumentale Ausdrucksform gebracht worden: Bild und Bau als Massenpotenzen, als Körper, gegenüber dem unendlichen Gesamtraum. So wird im Relief der Gesamtraum unmittelbar zum Bildgrund, so führt die horizontale Flucht der Terrassengesimse zur Reihung der Reliefgestalten; so tritt aus der Raumnische die bildliche Gestalt hervor. Die bildplastische Form erscheint als Emanation der architektonischen Gesamtmasse; darauf beruht auch zum Teil das Prinzip ihrer frontalen Anlage, die im Grunde erst dann Frontalität bedeutet, wenn wir das Bild gesondert, ohne die architektonische Umgebung betrachten. Die Bildform ist nicht der architektonischen Form durch Abstraktion, durch tektonische Umbildung der natürlichen Gegebenheit angeglichen, sondern beide sind bereits im Prinzip ein und dasselbe: als Masse — Ausdruck der Realität, als Form — Ausdruck überwirklicher Gültigkeit.

Plastik und Architektur gehen also tief ineinander hinein, sind gar nicht voneinander zu trennen; es liegt gar kein Gegensatz zwischen der metaphysisch orientierten Architekturform und der monumentalen Bildform vor; es sind zwei Ausdruckskomponenten derselben Grundidee, zwei Wirkungs-

faktoren derselben Formeinheit. Darauf beruht auch der dauernde Wechsel von architektonischen und plastischen Formen, die dauernde wechselvolle Abfolge einer und der anderen Formkategorie, in einem köstlichen Wirbel, einer verschwenderischen Fülle und einer leidenschaftlichen Phantasie. Wie ängstlich wirkt gegenüber dieser rauschhaften Vermischung selbst bei der Gotik das Anfügen von Bildformen an das architektonische Gebilde; hier dagegen ein ununterbrochener Fluß von architektonischen und plastischen Formen, von Profilen und Paneels, von Gesimsen und Ornamenten, von Balustraden und Bauteilen, von Wänden und Reliefs, von Nischen und Plastiken, von Geraden und Kurvaturen, von Kreuzungen und Bögen, von Schwellungen und Vertiefungen, von ungegenständlichen Motiven und pflanzlichen, tierischen und menschlichen Darstellungen, von Baublöcken und Raumteilen, von phantastischen Ungeheuern und klaren, glatten Kuppeln; alles das eine einzige Eruption der Masse, eine einzige tausendfältige Raumbrechung. Aber trotz dieser Überfülle eine so streng gewahrte Einheit, eine solch maßvoll großzügige Gesamtordnung; die atemlose Feierlichkeit eines großen architektonischen Rhythmus neben einem plastischen Kapriccio. Man tauche in diesen Wirbel ein, man mag kapitulieren, ermüdet, erschreckt, überwältigt, aber doch nirgends Überladung, nirgends Auflösung, nirgends bloße Anhäufung. Bei alledem Maß, Zucht, Ordnung, Harmonie, ohne die kleinste Einzelwirkung zu erdrücken und zu ersticken. Aber dies ist es wohl: Die Einheit beruht inhaltlich auf der Einheit der metaphysischen Gesamtvorstellung, formal auf der Rückführung jeder einzelnen Form auf das Grundthema von Raum und Masse; jede Einzelheit ist Teil und Glied der Gesamtheit und in jeder Einzelheit vereinigt sich und lebt der Geist des Ganzen. Die Harmonie und Ordnung aber, dies Maß wunderbarer Teilung und Distanzierung beruht auf der — trotz aller Verschmelzung — klar disziplinierten Scheidung von plastischer und architektonischer Form.

Und damit kommen wir zu der Frage, wo die gegenseitige Abgrenzung des architektonischen und des plastischen Form- und Wirkungsbereiches liegt, erheben uns selbst gegenüber die Frage, ob nicht einmal dort, wo wir von Architektur sprechen, nur Plastik vorliegt, und andererseits dort, wo wir von Plastik sprechen, nur Illustrierung eines Massenkolosses, also ebenfalls Bauplastik, vorliegt. Die Frage muß jedoch lauten, worauf die eine und die andere Formwirkung beruht, ob das, was wir zusammenfassend als Monument bezeichnen, nur die Steigerung einer dieser beiden Größen ist, oder ob ein Bau, wie der Boro Budur, der sich am klarsten unserer Erinnerung einsiegelt, ohne das Doppelmaß architektonischer und plastischer Potenzen überhaupt zu denken ist. Wir brauchen nur die Gegenfrage zu stellen: wo ist in der Plastik solch jagende Schärfe der Horizontalen, solch Aufwärtstürmen von Terrassen, Blöcken und Kuppeln zu finden; und wo in der Architektur solch zartes Neigen und solch Verknüpfen zu einer szenischen Bildstimmung wie in einem Relief, solche Fülle leis abgestufter Kurvaturen wie etwa in einer Buddhagestalt des Boro Budur? Ist die Plastik in der Lage, ein solch unerhörtes Ausmaß von Raum- und Massenidentität zu erreichen, wie die Architektur sie erreicht? In solche Dimensionen die Unendlichkeit einzufangen, diese Endgültigkeit und Reinheit überwirklicher Formkomplexe zu gestalten, diese vitale Physis der Wirkung zu erreichen, wie das Umwandern und Steigen, treppenauf mit der harmonischen Bewegtheit der Masse, treppenab mit dem Verebben, um den Tempel herum auf seinen Terrassen und Sockeln, seine Rundkörperlichkeit physisch erlebend? Sicher nicht; ebensowenig wie die reine architektonische Form die Sagbarkeit der Reliefszenen, den rätselhaften Mythos einer Buddhageste zu gestalten vermag.

Das Wirkungsmaß des architektonischen Formelelementes beruht auf der großen Zusammenfassung, dem Aufbau, der übergeordneten Gliederung, der Fernwirkung, auf dem monumentalen Maß seiner Funktionen, Verhältnisse und Beziehungen, auf der Reinheit seines unkörperlichen Körpers,

gebunden aber an den Rhythmus der Erdebene, der rechtwinkligen Kreuzung der Massenfolge, die sich in den bauplastischen Rundformen zum Rhythmus des Himmels erhebt. Diese Architekturmasse ist das Abbild der Realität, ihre Harmonie ist immer die einer totalen Gesamtheit, ist Zusammenwirken ungebrochener Lokalrhythmen. Die architektonische Form ist das reinste Produkt unassoziativer geistiger Vorstellungen, die architektonische Komposition ein Vorgang reinster Formspekulation und die architektonische Wirkung bedeutet das Höchstmaß physischer Vitalität, die größte Inanspruchnahme und Überwältigung der Sinne.

Das Wirkungsmaß des plastischen Formelementes ist das der Entfaltung, der Einzelwirkung, der Nahwirkung, der Vielgestaltigkeit, beruht auf der psychischen Begründung der Formen und ihrer ununterbrochenen Modellierung, gebunden an den Rhythmus des menschlichen Körpers mit seinen Kurvaturen. An Stelle der reinen Verhältnisformen stehen lebensmäßige Bildformen; man könnte sagen, die architektonische Masse gleicht der Erdmasse, bevölkert von dem vielfältigen Leben der plastischen Formen. Die bildplastischen Elemente im einzelnen sowohl wie in ihrer verschwenderischen Gesamtheit lassen sich den Elementen der Lebenserscheinungen, der Realität, der Lebensformen gleichsetzen, die architektonischen Formen aber mit den aus den philosophischen Spekulationen gewonnenen Urformen. Der große, reine Formkomplex der architektonischen Gesamtheit von horizontalen und senkrechten Folgen, von Kanten, Brüchen und harten Winkeln, gesteigert zu Kreis und Pyramide, zu Kegel und Segment, wird in der Bildplastik zu dem kleinen, abgeleiteten Maß figürlicher Orientierung mit der ganzen bodenlosen Fülle erotischer Phantasieformen. Statt Brüche Übergänge, statt Winkelung Modellierung und statt der Geraden die Kurvaturen. Und wo innerhalb der Architektur derartige Elemente bereits in Erscheinung treten, muß man gerade sie als ein Moment plastischer Abwandlung der architektonischen Massenschichtung ansehen. Die Bildplastik aber kennt nichts als freibewegte Kurvaturen, höchstens, daß diese dem architektonischen Maß der Kreuzung angeglichen werden. Erst in der Plastik werden die elementaren Gesetze der Kreuzung ganz überwunden, die Gerade zur Ungeraden abgewandelt, die Ungerade aus der Kreuzung der Geraden abgeleitet. Wie die ungerade Zahl immer der geraden, der ewig sich gleichbleibenden, stets in gleiche Teile zerlegbaren, übergeordnet ist, so ist auch der Bogen die formale Steigerung der geraden Linie. Gleichzeitig wächst in der Plastik die Freiheit und Intensität der Oberfläche, indem die dreidimensionalen Abwandlungen an keine durchlaufende Formfolge, die immer nur eine einzige Richtung und eine gleichbleibende Expansion besitzt, gebunden ist. An dieser Stelle müssen wir noch einmal auf den Begriff der Massenbrechung des metaphysischen Raumes zurückgreifen; wohl ist die plastische Masse Teil der architektonischen Masse, wenn wir das Monument als Körper im unendlichen Raume ansehen. Aber schon wenn wir das Massenprofil als Raumprofil ablesen, spüren wir, daß die plastischen Formen mit Ausnahme der bauplastischen Teile diesem Gesamtprofilablauf entzogen sind, dadurch, daß sie versenkt liegen oder in Nischen eingeschlossen sind, so daß immer nur die architektonische Rahmung am Gesamtprofil teilnimmt. Alle architektonische Form steht unter der Wirkung des Gesamtraumes und unter dem Gesetz der Massenschichtung; alle plastische Form — um ein Analogon zu bilden — unter der Wirkung des psychischen Raumes und unter dem Gesetz der Lebensinhalte, d. h. das innere Geschehnis diktiert die Formsetzung; Gestalten sind die Verkörperungen eines psychischen Vorganges; Bewegung, Abgrenzung, Aufbau und Komposition sind Brechungen der psychischen Unendlichkeitsbeziehung. Die architektonische Form ist die des Typus, die plastische die der Individualität. Die Plastik als Potenz der Masse ist Potenz der Realität, d. h. sie ist die Sichtbarmachung von Lebensvorgängen. In der architektonischen Form gehen der gestaltlose Raum und die inhaltlose Masse ineinander auf; die plastische Form aber, die

auch im gewissen Sinne Raumbrechung bedeutet, ist organisiert durch das psychische Element; darauf beruht auch ihre selbständige Wirkung und Bedeutung gegenüber der architektonischen Form. Und nun ist das Wichtige dies, daß immer dort, wo eine Raumwirkung von gesteigerter Aktivität auftritt, d. h. dort, wo die architektonische Masse zurückzuweichen scheint, unterhöhlt ist, die plastische Form auftritt, die architektonische Form zur plastischen gesteigert und gewissermaßen umgekuppelt wird: von der Geraden zur Ungeraden, von der Abstraktion der Bauform zur Intensität der Gestalt. So läßt sich die plastische Form in diesen Monumenten als psychische Potenz der Masse auffassen, und gerade das werden wir im folgenden immer wieder sehen, wie unbegreiflich vehement das Maß des psychischen Ausdrucks auch in den einfachsten plastischen Gegebenheiten ist.

Das sind die Gemeinsamkeiten und die Besonderheiten der architektonischen und der plastischen Formen und Wirkungen, gegeneinander so abgestimmt, daß sie zusammenwirkend die unbeschreibliche Formeinheit des Monumentes in seiner Summe architektonischer und plastischer, ungegenständlicher und figürlicher Elemente ergeben. Jedes für sich allein — Architektur und Plastik — ergibt jeweils nur einen Aspekt der monumentalen Gesamtheit: Fernwirkung und Nahwirkung, Einheit und Vielheit, Zusammenfassung und Entfaltung, Kreuzung und Kurvatur, Prinzip und Erscheinung. Die Bedeutung der Plastik beruht auf der grandiosen Entfaltung, auf der Fülle der Einzelwirkungen, wie das Laub eines Baumes. Wie erst alle künstlerischen Werte zur Einheit der architektonischen Gesamtform hinzustreben schienen, alle Einzelformen attributive Bestimmung der architektonischen Substanz zu sein schienen, so führen nun alle diese zur Einheit verkuppelten Massenteile gewissermaßen in rückläufiger Folge zur plastischen Entfaltung, zur Auslösung der architektonischen Formen und Funktionen in plastische Bildformen und Geschehnisse. Erst wächst die Monumentmasse als Architektur in größter Verdichtung, Gliederung und Raumidentität auf, um dann als Gesamtbildplastik zurückzustrahlen. So werden in den meisten Fällen tatsächlich die Bauteile erst verbaut und dann aus dem fertigen Rohbau heraus plastisch bearbeitet, und oftmals von oben nach unten an der Dachspitze beginnend, als ob man dem Gefühl nachginge, erst den architektonischen Vorgang zu Ende zu erleben, die Masse von unten nach oben rein als Architekturmonument zu gestalten, und sie dann zurücklaufend von oben nach unten bildplastisch zu erwecken. So wird man auch zuerst den architektonischen Aspekt in seiner Gesamtheit aus der Ferne aufnehmen, um dann — aus der Nähe — im Umwandeln — den Gesamteindruck aufzugeben und dafür in die Vielfältigkeit der plastischen Szenen unterzutauchen.

* * *

5. HAUPTPROBLEME DER PLASTIK
ALLGEMEINES

Der klaren Proportionierung und der strengen Gliederung des architektonischen Aufbaues steht eine verschwenderische, eine eruptive Überfülle plastischer Entfaltung gegenüber; dieser plastische Reichtum der gesamten architektonischen Oberfläche ist eins der wesentlichsten Bestandteile der indischen Architektur, ein Spiegel des Übermaßes tropischer Landschaft. Eine ganze Stufenfolge läßt sich auf Grund der Stärke plastischen Lebens im Rahmen der Architektur aufstellen: von der ägyptischen Pyramide mit ihren einfachen planen Wüstenformen, über einen gotischen Dom mit seiner entsprechend der gemäßigten Zone maßvollen Mischung von plastischen und architektonischen Formen, über einen Barockbau mit seiner subtropischen Steigerung plastischer Bewegtheit bis zum

indischen Tempel mit seinem tropischen Übermaß plastischer Fülle. In diesem explosiven Formreichtum wirkte sich die verbildlichende Phantasie des indischen Menschen, seine erotische Verknüpfungslust, seine Beobachtungsintensität, seine Darstellungs- und Formulierungsgabe, die Vitalität seiner schauenden Erkenntnisakte ungehemmt aus. Diese plastische Expansion der Oberfläche war aber formal nur möglich auf Grund einer Architekturgestaltung, in der bereits die plastische Tendenz die konstruktive überwiegt, nur möglich im Rahmen jener Monumenteinheit, in der plastische und architektonische Formen als eine Gesamtform konzipiert wurden, so daß keine Gegensätze zu überwinden waren, und die architektonische Masse unmittelbar auch in plastische Form übergehen konnte. Die Vielgestaltigkeit des architektonischen Körpers mit seinen zahllosen Winkelungen, Projektionen, Einbuchtungen, Terrassen, Bekrönungen, Leisten und Blockwänden ergibt eine vielfach gesteigerte Grundfläche für die plastische Entwicklung. Diese vielfältige Brechung der architektonischen Masse wird im späteren ostjavanischen Stil bis in die gegenteilige Wirkung übersteigert, indem die architektonische Gliederung die Tendenz der plastischen Entfaltung selbst einsaugt; die Brechungen werden so kleinteilig, daß kein Flächengrund mehr bestehen bleibt ⟨146, 147⟩; aber selbst dort finden wir noch — allerdings über das Maß dessen hinaus, was wir als organisch empfinden — eine plastisch-ornamentale Detailauswirkung von miniaturhafter Feinheit.

Das gesamte plastische Leben eines Monumentes stellt vom Ornament bis zur Einzelplastik eine zusammenhängende, für sich bestehende Einheit dar, und zwar formal und inhaltlich. Formal auf Grund der einheitlichen Einreihung unter die architektonische Grundform, durch den strikten Anschluß an die Form- und Massenfolgen der architektonischen Rahmung; das Zurückführen der plastischen Einzelszenen und Einzelbilder auf gewisse typische Hauptformen, das einheitliche Maß von gleichbleibenden Wiederholungen und die reiche Verwendung symmetrischer Anordnung sichern dabei eine einheitlich klare Disposition der plastischen Elemente im Anschluß an die architektonischen. Inhaltlich beruht die Einheit darauf, daß ein großer, religiöser Gesamtkomplex verkörpert, die Vorstellung einer Weltgesamtheit dargestellt und eine metaphysische Welteinheit symbolisiert ist, so daß alle Einzelbilder in einem strengen gegenseitigen Zusammenhang stehen. Ein unendlicher Schatz von Vorstellungen, Visionen, Spekulationen, religiösen Beschauungen und Gedanken ist hier niedergelegt, eine Unsumme von Legenden, Erzählungen, Fabeln, ja selbst philosophischen Doktrinen ist hier in Stein niedergeschrieben; ein gewaltiges Bilderbuch zum Anschauen und Lesen. Ich erinnere dabei bezüglich des Tempels von Djago ⟨122, 123⟩, daß hier der Oberteil des Tempels mit seinen großen Bildwänden tatsächlich einem riesigen Buch mit fortlaufenden Seiten, das harmonikaartig aufgestellt ist, gleicht. Was in unserer mittelalterlichen Kunst in Miniaturen und Gemälden, in Fresken und Mosaiken mit ihren zyklischen Darstellungsfolgen niedergelegt ist, haben jene Inder in Stein niedergeschrieben. Stein und nochmals Stein! Uns ist es zum größten Teil noch versagt, diese Bilderbücher zu lesen, ihren Sinn, alles das, was literarisch zu erfassen ist, und dessen Kenntnis ein Allgemeingut gewesen sein muß, zu enträtseln; sie sind für uns nur zum Anschauen da; ihre formalen Werte und ihre psychischen Expressionen aber sprechen deutlich zu uns in einer Weltsprache, die jeder verstehen mag, vielleicht allerdings jeder auf seine besondere Art.

Konstellation, Zahl und Auswahl der Bildwerke im Innern der Tempel und die plastische Gesamtdekoration an den Außenseiten bilden eine zusammenhängende Bedeutungsgesamtheit. Wir dürfen dabei behaupten, daß jede Einzelform ihre symbolische Bedeutung hat — auch im Ornament —, Formel einer überwirklichen Beziehung, Ausdruck einer geistigen Gültigkeit ist. Dieser Bedeutungsgehalt erstreckt sich nicht nur auf die Formgebung, sondern auch auf die jeweilige Lage, Orientierung, auf die Stellung im Ganzen, sowie innerhalb der benachbarten Formvorgänge. Wie

jeder einzelne Bauteil, jede einzelne architektonische Situation einen Teil der architektonischen Gesamtheit bildet, und wie jedes plastische Einzelteil, sei es Ornament oder Bild, Glied der plastischen Gesamtabfolge ist, so ist jeder dieser Formteile auch seiner inhaltlichen Bedeutung nach nur jeweils ein Einzelmoment der großen Bedeutungsgesamtheit.

Formal wie inhaltlich wird die ununterbrochene Folgeordnung der ornamentalen und figürlichen Darstellungen dadurch gewährleistet, und zugleich auf ein uns in diesem Sinne unbekanntes Maß von durchgehender Einheit gebracht, daß der Mensch mit seinen Lebensformen und Lebensvorgängen nicht als eine isolierte Besonderheit gedacht ist, sondern als Glied einer Welteinheit empfunden wird, die — wie wir im zweiten Kapitel andeuteten — alle Lebenselemente von der pflanzlichen, tierischen bis zur göttlichen Existenz umfaßt, in einer einzigen durchlaufenden Folge, die sich besonders deutlich in der Lehre der Seelenwanderung ausdrückt. So entspricht dieser lückenlosen Folgeordung die unterbrochene plastische Folge von ornamentalen, vegetabilen, tierischen, menschlichen und überwirklichen Bildformen, in einem seltsam ununterbrochenen Fluß, und oft in einem noch seltsameren Überschwang von gegenseitiger Vermischung. Diese ganze bildliche Dekoration stellt eine einzige wechselnde Skala von plastischen Oberflächenwerten dar, vom vertieften Relief, dem aufgelegten Ornamentstreifen, dem Paneel mit seiner halb erhabenen Reliefierung bis zur Einzelfigur.

Die ornamentale und bildplastische Disposition ist direkt abhängig von der architektonischen Grundform, der architektonischen Massenverteilung oder der architektonischen Massenfolge; und zwar Ornament und Relief von den Flächenwerten, Bauplastik und Einzelplastik von den Massenwerten des architektonischen Grundes. Ornament und Reliefreihen sind Folgerungen aus der horizontalen Tendenz der architektonischen Massenschichtung, am reinsten im Boro Budur ⟨1⟩ verwendet, der nur aus horizontalen Massenschichten besteht, aber ebenso deutlich noch wirksam am Sockel des Djago ⟨116⟩ oder im Tjandi Singasari ⟨107⟩; Ornamentgehänge und die großen Reliefpaneels kommen dort vor, wo zwischen Sockel und Dach ein besonderer Tempelkern eingeschoben ist, dort also, wo eine Höhentendenz zur Entwicklung kommt; das ist der Fall im Pawon ⟨43⟩ und Mendoet ⟨36⟩ mit ihren Blockwänden oder im Sewoe ⟨52⟩, wo sich besondere Bauflügel dem Mittelkern anschließen, und endlich an den Wänden der Innenzellas ⟨65⟩. Schließlich ist die Ornamentik noch — allerdings in rein dekorativer Tendenz — als Rahmung verwandt für Reliefs und Paneels oder für architektonische Bauteile, wie Nischen, Tore und Treppen; in diesen Fällen folgt der Ornamentverlauf den umschließenden Bauformen. Alle diese ornamentalen und figürlichen Reliefs, Bänder und Paneels, sind an eine Fläche gebunden, an die Flächen, die die architektonische Grundform als Bildgrund stehen läßt. Anders aber bei den bauplastischen Teilen und Einzelfiguren, die insofern gegenüber der architektonischen Wandfläche selbständig sind, als sie für sich bestehende dreidimensionale Einzelgebilde sind; sie sind nicht der Grundfläche, sondern der Grundmasse unterworfen, bilden dieser gegenüber in der unendlichen Folge der architektonischen Massenschichten zentral gesteigerte Massenakzente, bilden große Akkorde, die in immer gleicher Wiederholung das Hauptthema weiterspinnen ⟨2⟩. Wir können so auf Grund des Verhältnisses zum architektonischen Körper das ganze Gebiet der Plastik in die Themen von Ornament und Relief und von Bau- und Einzelplastik zerlegen und wollen im folgenden auch dieser Ordnung nachgehen: vom Ornament zur Reliefreihe, zum Gruppenrelief, zum Reliefpaneel, zur Bauplastik und zur Bildplastik, müssen aber schon hier betonen, daß die Übergänge von Relief- und Einzelplastik so vielfältig und zart sind, daß sich oftmals kaum eine Grenze finden läßt.

ORNAMENT

Die Ornamentik, gebunden an den architektonischen Bildgrund, die architektonische Grundmasse, die architektonischen Grundformen und die architektonische Massenlagerung, läßt sich aufteilen in die Grundthemen der umlaufenden Reihung, der Rahmung und der Flächenfüllung; dazu kommen als Grenzgebilde zwischen architektonischer und plastischer Form die ornamentalen Bauteile, wie etwa die Akroterien. Die freie, ungegenständliche Tendenz des ornamentalen Liniengefüges, das weder an die Grenzen körperlicher Formen, noch an die Grenzen architektonischer Funktionen gebunden ist, hat zur Folge, daß die Ornamentik das freieste Maß der Entfaltung in der Ebene besitzt, das zarteste Spiel plastischer Nüancen auszudrücken imstande ist, am freiesten das Leben linearer Abfolgen und Verknüpfungen wiederzugeben vermag. Es gibt formale Zwischenwerte, symbolische Allgemeinheiten, irgendwie psychische Dämmerungszustände, die durch nichts als durch die Werte der Ornamentik wiederzugeben sind. Das Ornament stellt in der Ungegenständlichkeit der Motive und der in ihnen sich auswirkenden — wiederum an den architektonischen Grund gebundenen — plastischen Formelemente ein Zwischenglied von architektonischer und bildplastischer Form dar, es verquickt Gerade und Kurven zu einem einheitlichen Gewebe, vermischt lineare und plastische Werte, symbolische und dekorative Bedeutungen. Alles das gibt der Ornamentik ihr besonderes Wertmoment, das im Rahmen der plastischen und architektonischen Vielheit eines Monumentes dazu wie geschaffen ist, die besondere Rolle des Ausgleichs, der Vermittlung oder der Trennung zu spielen; diese ornamentalen Werte scheiden und mildern starke architektonische und plastische Akzente, verbinden sie oder neutralisieren, geben Ruhepausen, rahmen, illustrieren oder verstärken. Diese Ornamentik aber erschöpft sich nicht in ihren plastischen, dekorativen und kompositionellen Bedeutungen; sie ist außerdem in hohem Maße beseelt, symbolisch gewertet; dabei spielt das oben erwähnte Moment der Beseelung auch pflanzlicher und tierischer Existenzen eine besondere Rolle und gibt der formalen Verquickung von pflanzlichen, tierischen und menschlichen Formen einen inhaltlichen Untergrund, der diese Formkombinationen zum Ausdruck eines tatsächlichen Verhältnisses, nicht einfach einer phantastischen Vorstellung macht.

Die ornamentale Reihung ergibt sich aus der horizontalen Schichtung des Baumassivs; es sind dies die um den gesamten Bau herumlaufenden Ornamentbänder, die vornehmlich an den schweren Kronleisten der Sockel und Dächer vorkommen ⟨43, 46, 52, 57, 63, 116⟩, daneben auch an Balustraden ⟨36⟩ oder an den Gesimsen ⟨50⟩; oder die in den Umgängen die Reliefreihen begleiten, wobei sie dem mehrfach abgestuften Leistenwerk eingeordnet sind ⟨25, 71⟩; in Ostjava kommen sie auch in den unteren Partien vor, so daß hier Unter- und Oberbänder entstehen; da hier gleichzeitig die Reliefreihen nicht mehr durch besondere Zwischenglieder in einzelne Bilder aufgeteilt werden, schließen die durchlaufenden Ornamentbänder unten und oben direkt das Bild ab ⟨118, 120, 121⟩. Schließlich kommen sie auch in den Innenräumen vor, jedoch wohl erst zur Zeit des Prambanan ⟨65⟩. Sie erscheinen also immer dort, wo ein zusammenhängender, durchlaufender Massen- oder Raumkomplex oder eine Reliefreihe auftritt, daher vornehmlich auch im Anschluß an die architektonischen Gesimse. Diese Bandstreifen drücken die Unendlichkeit in der Ebene aus, die Rundkörperlichkeit des Baumassivs oder die Rundräumlichkeit der Zellas. Ihr Charakter ist eben der der ununterbrochenen, unendlichen und gleichförmigen Abfolge im Verlauf einer Reihung; dem entsprechen die Motive: solche unendlicher Wiederholung oder Aufreihung, oder solche zusammenhängender Abfolge; im ersteren Falle Blüten, Rosetten ⟨4, 5⟩, Lotusblätter, besondere Ornamentformen ⟨30, 31⟩, auch Gaṇafiguren ⟨46, 47⟩; die Lotusblätter kommen dabei zuerst am Prambanan auch auf den Ogiefbanden vor ⟨63⟩; im Bima ⟨57⟩ verdoppelt, d. h. sowohl auf- als auch abstei-

gend; schließlich geometrische Rapportmuster ⟨36⟩; im letzteren Falle Guirlanden= und Rankenmotive; meist werden aber beide miteinander kombiniert. Guirlanden mit Rosetten, auch mit Hängemotiven, wie Glocken und Fruchtschnüren ⟨50, 57⟩ und auf Abb. 71 mit Glocken und Gandharven. Merkwürdige Neuformen treten dabei im ostjavanischen Stile auf: einmal die breiten, eingekerbten Lotusblätter ⟨119⟩, dann das Schlingornament ⟨118⟩ und die — Erde und Himmel darstellenden Ober= und Unterbänder ⟨120, 121⟩. In dieser Ornamentbehandlung und Auffassung ist der Unterschied gegenüber dem mitteljavanischen Ornament schlagend: die freie, phantastisch bewegte und aufgelöste Linienführung, der gesteigerte darstellerisch=symbolische Charakter und das Fehlen aller floralen und vegetabilen Grundzüge.

Daneben wird das Ornament als Rahmung verwandt; diese Rahmenornamente nehmen die Motive der vorerwähnten Bandstreifen auf, aber nicht mehr die rundkörperliche Blockmasse allseitig umziehend, sondern der Breite und Höhe nach eine Wand oder ein Reliefbild abschließend. Der durchlaufende Zusammenschluß erfolgt also hier nicht in derselben horizontalen Ebene, sondern in der senkrechten Flächenschicht. Am klarsten tritt Zweck und Charakter der Rahmung in den Seitenpaneels in der Reliefgruppe Abb. 71 zutage; das Ornamentmotiv, das auch unterhalb des Gandharvenfrieses wiederkehrt und eine typische Bildung des Prambanankreises ist ⟨vergl. 65, 79, 81, 82⟩, nimmt besondere Rücksicht auf die Ecken, indem es in die Diagonale gestellt ist. Als seitliche Abschlüsse von Wandfassaden, gewissermaßen als Rahmenteile, sind Ornamentstreifen am Mendoet ⟨36⟩ und Kalasan ⟨46⟩ verwendet; entsprechend der senkrechten Lage besteht hier das Motiv aus aufsteigenden, emporklimmenden Rankenspiralen mit medaillonartigen Füllungen. Dasselbe Motiv kehrt in Djago ⟨116⟩ und Singasari ⟨107⟩ als Umrahmung der Türen wieder; im Djago ist unten ein Tier, anscheinend ein Löwe, eingefügt. Wir notieren dabei auch hier wieder Unterschiede zwischen mitteljavanischem und ostjavanischem Stil: dort ⟨46⟩ eine plastisch fein nüancierte Ausarbeit mit unregelmäßiger Rauhung, wobei lediglich das plastische Muster aktiv in Wirkung tritt, in zarten Schattentönen eingebettet und mit feinen Spitzlichtern auf den plastischen Formen; hier ⟨107⟩ eine ganz flächige Arbeit, tief eingestanzt, mit senkrechten Kanten und rechtwinkeligen Ecken, wobei der schwarze Schattengrund ebenfalls eine Musterwirkung erhält; ein ausgesprochener Tiefendunkel=Effekt!

Soweit es sich im weiteren um Rahmungen architektonischer Einzelteile, besonders von Nischen, Treppen= und Türbögen handelt, geht das Ornament mehr oder weniger in freie, plastische und bildliche Formen über; diese Rahmungen sind äußerst zahlreich und dabei wechselvoll behandelt; sie vermitteln meist zwischen Bildplastik und Architektur ⟨2, 4, 46, 80⟩ oder markieren architektonische Sonderteile ⟨5, 37, 43⟩. Das Hauptmotiv ist dabei immer das von Kala=Makara, d. i. der Ungeheuerkopf mit anschließendem Schlangenleib, der in einen Elefantenkopf endet ⟨siehe Anhang⟩. Dies Motiv kehrt in jeder plastischen Stärke wieder: von linearer Zeichnung ⟨2⟩ bis zum freiplastischen Gebilde ⟨3, 61⟩. Hier verwischen sich die Grenzen zwischen ornamentaler Zeichnung, plastischer Anlage und architektonischem Bauglied vollkommen. Im Prinzip aber ist es das Motiv des Ornamentalen, das dabei den Grundton bildet und jeweils zwischen Architektur und Relief oder zwischen Plastik und Architektur oder auch zwischen Relief und Plastik vermittelt. Auch die sonstigen Rahmungen, wie Halbpilaster, die auch rein dekorativ vorkommen, verbunden mit Kalaköpfen, Hängemotiven und Gaṇa=Figuren ⟨Abb. 2, 4, 45, 54, 78⟩, sowie die Akroterien ⟨Abb. 2, 4, 36, 43, 46, 54⟩ gehen vom ornamentalen Charakter aus und enden in architektonischen oder plastischen Zwischenformen.

Schließlich wird das Ornament als reine Flächenfüllung verwendet; in diesen Fällen ist nicht mehr die Längsrichtung vorherrschend wie bei den Bandstreifen innerhalb einer Schicht oder wie

bei den Rahmenabschlüssen innerhalb einer Fläche, sondern hier ist das Ornament in voller selbständiger Entfaltung über die ganze Fläche hin ausgebreitet, die Grundfläche direkt in sich aufsaugend oder an ihre Stelle tretend. Tendenz und Wirkung ist dabei verschieden: als einfacher, ornamental=unendlicher Flächenausdruck oder als dekoratives oder als bildmäßig geschlossenes Paneel, meist erhöht aufliegend, jeweils in wechselnder Betonung linearer oder plastischer Werte, ornamentalen oder darstellerischen Ausdruckes.

Als Unendlichkeitsausdruck der Fläche mit dekorativer Nebenwirkung kommt die Ornamentik meist in den Innenzellas ⟨65⟩ zur Anwendung, jedoch erst in den Bauten des Prambanan=Kreises, also in der späteren Zeit der mitteljavanischen Periode. Es sind reine Schablonenmuster, wie mit der Patrone eingestanzt, in geringer plastischer Höhe, aber anscheinend frei überarbeitet; in unendlich möglicher Musterung die Unendlichkeit der Fläche symbolisierend: Rosetten, Spiralen und jenes merkwürdige, nicht näher zu bezeichnende Motiv, wie auf Abb. 65. Neben dem Unendlichkeitscharakter kommt eine dekorative Wirkung, besonders durch die Randbordüren zur Geltung; von der Bildplastik aus gesehen wirkt solch Ornamentgewebe wie ein Wandbehang. Dieselbe Musterung, dazu solche geometrischen Rapportes oft mit kleinen eingesetzten Rosetten werden als Paneels zur Dekoration an den Außenwänden verwertet; in größerem Maßstabe im Sewoe an den Wänden seiner Flügelbauten ⟨52⟩, meist aber als kleine geschlossene Tafelpaneels wie in Abbildung 5 und 36. In diesen Ornamenttafeln ist die dekorative Tendenz vorherrschend; sie wirken wie kleine aufgehängte Tücher und Teppiche; es sind Ruhepausen in der dauernden Folge starker figürlicher und architektonischer Momente; sie schwächen einerseits die architektonische Massendynamik und andrerseits die psychische Intensität der Bildplastiken ab, indem sie als neutrale Orte eingeschaltet werden. Auf Grund ihrer geometrischen Musterfolgen, ihres typischen und unpersönlichen Ausdruckscharakters aber sind sie gleichzeitig den architektonischen Elementen angenähert.

Am bedeutendsten von allen Ornamentwirkungen sind die geschlossenen, bildmäßigen Paneels mit vegetabilen, figürlichen und dinglichen Motiven, in freier, plastisch bewegter Arbeit und in ausgesprochener inhaltlich=symbolischer Haltung, z. T. direkt ins Darstellerische übergehend. An Stelle der unendlichen, gleichförmigen Musterung ein bildliches Arrangement mit dem Hauptakzent in der Mitte, bzw. unterhalb der eigentlichen Mitte, jedenfalls symmetrisch angeordnet; eine freie Komposition, nicht mechanische Flächenfüllung. Wie die eben erwähnten Ornamentpaneels dem architektonischen Ausdruck angenähert waren, so sind diese der Reliefplastik angeglichen; ihr Charakter aber bleibt doch der des Ornaments, allerdings unter starker Betonung des symbolischen oder sogar psychischen Ausdrucks, der erst allmählich in späterer Zeit sich ins rein Dekorative verwandelt. Die schönsten solcher Paneels sind die von Mendoet, Sadjiwan, und, wenn ich nicht irre, kommen sie auch in Kalongan und Gnawen vor. Ich kann mir nicht verwehren, auf jenes Paneel von Sadjiwan, dessen Abbildung ich leider nicht erhalten konnte ⟨Photo O. D. 337?⟩, als auf eins der schönsten hinzuweisen: große Rankenspiralen, der Länge nach geordnet, und in der Mitte eine weibliche Gestalt sitzend und ein liegender Mann, den Kopf in ihrem Schoß, um sie herum ein phantatisch, übernatürlich=groß wirkendes Geranke, wie ein Traumspiel voller Liebeszauber. Diese Paneels haben starke inhaltliche Bedeutungen, sind meist formelhaft abgekürzte Darstellungen von Fabeln, sind einfache Verehrungsszenen oder symbolhafte Stilleben. Verehrungsbilder kann man die Mendoet=Tafeln ⟨38 und 39⟩ nennen: große Blütenranken, symmetrisch geordnet, in hoher, plastisch=lebendigster Modellierung auf neutralem Grund; in der Mitte sitzende Figuren, inmitten des Schwunges der Ranken, wie in einem Dickicht riesenhafter Blüten. Die Tafel 38 ist in der Sockelmitte zu denken, 39 rechts davon ⟨vom Beschauer aus⟩; letztere ist also nach der Mitte zu orientiert, doch

mit gleichzeitiger Aufwärtsrichtung, die in 38 zu dieser vehement aufsteigenden Geste wird; all diese Figuren sind nach oben hin orientiert, verstärkt durch das Aufsteigen der Ranken, verehrungsvoll nach oben, den Göttern zugewendet, den Gestalten im Tempel oder oben an den Tempelwänden. Hier tritt der formale und inhaltliche Zusammenhang zwischen den einzelnen figürlichen Elementen unverkennbar zutage. Wie diese Figuren in Haltung, Kurvaturen, Gestus und plastischer Anlage den Rankenmotiven eingefügt sind, wie floraler und figürlicher Charakter auf eine ornamentale Einheit gebracht sind, der Gestus der Figur 38 zum Ornament wird, und wie trotz der starken plastischen Akzente, und trotz der kühnen inhaltlichen Gegensätze die Flächigkeit und Bildruhe gewahrt bleibt, das ist einfach meisterlich; in solchen Darstellungen kommt die innige Verwandtschaft vegetabilen und menschlichen Daseins überzeugend zum Ausdruck. Ein symbolisches Stilleben ist das Paneel Abb. 53 am Piedestal der Nische: eine Blumenvase mit Ranken und seitlich davon Halbpilaster. Wir erinnern daran, welch große Rolle im frühindischen Stil solche Symboldarstellungen spielten, wo Buddha, wo der Begriff Religion und Lehre als Symbole dargestellt wurden; hier mag bereits ein dekoratives Element überwiegen; erstaunlich aber bleibt die Sicherheit, Lebendigkeit und plastische Fülle, und wie hier eine beobachtungsgemäße Gegebenheit reliefplastisch umgewertet ist.

Ich schließe an die Aufzählung dieser Paneels den Treppenflügel von Djago ⟨117⟩ an; nicht eigentlich Paneel, sondern vollkommene Füllung eines Bauteiles. Die obere Bildschicht bleibt streng gewahrt; die dickarmige Ranke korrespondiert mit dem als Steg stehen gelassenen Rand. Auch hier wieder kräftige Unterschiede zu den mitteljavanischen Ornamenttafeln: die tief gegen den Bildgrund andringende, aufgewühlte Plastik der Modellierung, die ungeheuerliche Phantastik anstelle des klaren, figürlichen und floralen Charakters; der dekorative Ausdruck andererseits durch die seltsame Leidenschaft der Stimmung überwuchert; Angst, Gedrücktheit, ja Grauen liegt darin; etwas Ungeheuerliches, Bodenloses anstelle der grazilen Wärme, der klaren und sicheren Haltung. Gerade im ostjavanischen Stil tritt auch im reinfigürlichen Relief eine ausgesprochene Umbildung ins Ornamentale ein, die Ornament und Relief auf eine merkwürdige Art einander annähert; davon später mehr. Diese ostjavanische Phantastik der ornamentalen Auflösung des Figürlichen und Szenischen geht auf eine veränderte, höchst seltsame Seelenstimmung zurück: anstelle der klaren Erkenntnis der bildlichen Größe des schauenden, sich selbst gewissen Unendlichkeitsbewußtseins: eine wirre Gefühlsleidenschaft, ein Gefühl der engen Zusammengedrücktheit des Lebens, der unbegreiflichen Rätselhaftigkeit und Geisterhaftigkeit der Erscheinungen, einer dämonischen Nähe übermächtiger Gewalten. Man möchte sagen, ein lokales statt universales Empfinden. Überall springen im Relief figürliche und dingliche Motive ins Ornamentale über, so die Wolken, die Berge, die Bäume und selbst die Menschen. So kann man die Medaillons vom Panataran direkt im Anschluß an die Ornamentik heranziehen; runde Wolkenornamente mit Tieren darin ⟨108⟩; ebenso die Reliefs vom Djago: in Abb. 119a die ornamentale Phantastik der Sonne und der Wolken und in Abb. 122 der Flammen, der Haare und der ganzen Körperlagerung. Aber auch im mitteljavanischen Stil müssen wir das Hinüberspielen von Ornamentwerten in die figürlichen Reliefkompositionen schon hier feststellen; allerdings in einer direkt entgegengesetzten Art, wie in den eben angeführten, ostjavanischen Denkmälern: handelte es sich in Ostjava um die phantastische Auflösung des körperhaft-Dinglichen ins ornamental-Symbolhafte, so in Mitteljava um die Präzisierung des Figürlichen zu einer ornamentalen Formel höherer Gültigkeit oder dekorativer Ausgeglichenheit, um die Steigerung kompositioneller Verbindung zu einem ornamentalen Rhythmus und um die Stilisierung der landschaftlichen Vorlagen, wie vor allem der Bäume, zu ornamentalen Gebilden ⟨13, 32, 38⟩.

Das geometrische Ornament besaß, wie wir schon ausführten, gewisse Annäherungswerte an die Architektur, das figürlich=vegetabile Paneelornament besitzt solche an die Reliefplastik; so ist das Paneelornament beseelt und das figürliche Relief rhythmisch typisiert; beide auf einen gemeinsamen Grad plastischer Differenzierung eingestellt. So vermitteln die verschiedenen Ornamentwerte und Motive sowohl nach den architektonischen, wie nach den reliefplastischen Werten hin; in den Nischen=umrahmungen zwischen architektonischen Bauteilen und figürlicher Einzelplastik. In Kalasan nun (46, 47) sind ganze Wände auf die Wirkung ornamentaler Reliefwerte abgestimmt, in sensibelster Fülle des wechselnden plastischen Ausdrucks; im Turmbau Abb. 146 geht die architektonische Grund=fläche direkt in ornamentale Dekoration von reliefplastischem Charakter über. An dieser Stelle müssen wir noch auf eine weitere ostjavanische Besonderheit aufmerksam machen: auf die selbständig für sich bestehenden ornamentalen Dekorationsteile, die ohne Rücksicht auf die architektonischen Grund=formen unvermittelt den Bauflächen aufgelegt sind, besonders im Djago und im Panataran, wo drei=eckige, stark hervortretende Ornamentfetzen von den Treppenflügeln herabhängen (109, 117) oder dicke Mittelbänder die Pilaster (108), in Djago sogar den ganzen Tempelkern umziehen. Solche rein deko=rativen Tendenzen kamen ja auch im mitteljavanischen Stil vor, wie in den geometrischen Ornament=tafeln und den Paneels mit Halbpilastern, Kalaköpfen und Segmentbögen (2), nur das hier immer eine Unterordnung unter die architektonischen Grundformen und Bindung an die benachbarten pla=stischen Werte vorlag; im ostjavanischen Stil aber ist dieser kompositionelle Zusammenhang mit der Architektur aufgelöst zugunsten einer Steigerung ins phantastisch=Ornamentale, wodurch nicht nur, wie wir sahen, das figürliche, sondern sogar das architektonische Formelement aufgelöst oder überwuchert wird. Dasselbe gilt von jenen Halbformen plastischer oder architektonischer Motive mit ornamentalen Grundzügen, wie den Akroterien, Bekrönungen, Balustradenteilen, Pilasterdetails, Rahmungen usw.; der Vergleich von Abb. 2 und 108 verdeutlicht, wie im letzteren Falle der ornamentale Aspekt den Gesamteindruck beherrscht, wie überall ein Heraustreten der ornamentalen Motive zu konstatieren ist und selbst plastische und architektonische Motive ornamentalen Cha=rakter erhalten; Versteifung auf der einen und Phantastik auf der andern Seite. Beide Bilder aber zeugen auch für das mächtige Maß des Zusammenspiels, des Verquickens, des gegenseitigen Sich=aufnehmens der ornamentalen, figürlichen und architektonischen Motive (siehe auch 5, 46—48). Das Ornament ist nicht einseitig nur auf Linie und gegenstandslose Dekoration gestimmt, sondern auf ein reiches Wechselspiel von Geraden und Kurvaturen, von plastischer und linearer Wirkung, von sym=bolischem und ornamentalem Ausdruck. Das Geheimnis der mächtigen Wirkung der Einheitlichkeit und Gültigkeit liegt immer auf der Unendlichkeitssetzung aller Formen: in der Architektur die Un=endlichkeit von Raum und Massenidentität, im Relief die Unendlichkeit des Bildraumes, im Orna=ment die Unendlichkeit der Fläche. Diese Klarheit, gewissermaßen die Dimensionen solcher Unend=lichkeitsbeziehungen gehen zwar den ostjavanischen Bauten ab, aber auch hier bedeutet alle Form: Ausdruck einer überwirklichen Welt, nur geisterhafter, gefühlsmäßiger, phantastischer und doch dabei begrenzter, voll stärkerer Kontraste, und unruhiger, leidenschaftlicher im Gesamtausdruck.

Vom metaphysischen Ausdrucksgehalt der Architektur sind wir zum symbolischen Ausdrucksgehalt des Ornamentes vorgeschritten, um nun zum psychischen Ausdrucksgehalt der figürlichen Relief=plastik überzugehen.

REIHENRELIEF

Reliefplastische Werte waren bereits durchweg im Rahmen der Ornamentik vorherrschend; be=sonders die zuletzt behandelten Paneels besaßen ausgesprochene Annäherungswerte an das figür=

liche Relief: die bildähnliche Gruppierung, die symbolische Beseelung und die darstellerische Orientierung der Bildmotive. Diese Ornamentszenen ⟨38, 53, 117⟩ aber blieben immer Flächenausdruck mit der mehr oder weniger hervortretenden Bestimmung des Schmückens, waren sowohl formal, kompositionell wie gegenständlich Halbwerte. Im Relief treten diese Momente nun verselbständigt und bis in die letzten Konsequenzen gesteigert auf; das sind die Elemente der bildräumlichen Komposition, der figürlichen Bildszene, der Darstellung eines Hergangs und des psychischen Ausdrucks. Anstelle der ornamentalen Fläche tritt nun der Bildraum, anstelle der linearen Werte reinplastische und anstelle der ungegenständlichen Masse des architektonischen Körpers die plastische Masse eines menschlichen Körpers; anstelle der Schicht die Tiefe, anstelle der Kreuzung die Kurvatur. Der Charakter dieser Reliefs ist im hohen Maße darstellerisch, erzählend; der Hergang, sagen wir das Literarische, ist von einer unerhörten Sagbarkeit, von einer Charakteristik, von einer Stimmung, von einem Reichtum szenischer Einzelmotive, die das höchste Maß anschauungsgemäßer Lebendigkeit erreicht und doch nie Literatur wird oder irgendwie naturalistische Kopie; kompositionell immer auf eine Formel rhythmischer Folge und Ordnung gebracht, szenisch immer auf das typische überindividuelle Maß der Vereinfachung erhoben mit einem starken Einschlag ins Epische. Das ganze vielfältige Leben mit all seiner natürlichen Fülle und Begrenztheit ist in diesen unzähligen Bildern eingefangen. War die architektonische Grundmasse als Prinzip der Realität symbolisiert, gewissermaßen den Begriff „Erde" verkörpernd, und an den horizontalen Rhythmus der Erde gebunden, so stellen die Reliefreihen in ihrer mannigfaltigen Abfolge gewissermaßen die Verkörperung des erdhaften Lebens dar, des Daseins auf dieser Erde in den Formen der realen Lebenserscheinungen. In diesen Reliefbildern wirkt sich die erotische Vitalität des indischen Lebens ungehemmt aus; hier kommt die Begabung für das Erfassen einer Erscheinung, für Typisierung, Verknüpfung und Verbildlichung zur vollen Geltung, ebenso die Sinnfälligkeit der Konzeptionen, die Handgreiflichkeit der Vorstellungsbilder sowie die Prägnanz der Beobachtung. Wir dürfen dabei auch nicht vergessen, daß dem Volke, das diese Bilder schuf, als Bilder höherer Geltung und zugleich als Abbilder von sich selbst, eine natürliche Begabung für rhythmische Haltung eigen war, für harmonische Lebensformen und für Lebensgemeinschaft, die hier nicht ohne Einfluß auf die künstlerische Gestaltung bleiben konnte. Ich muß an dieser Stelle auf den zweiten Band dieser Serie von Dr. Krause hinweisen, der Abbildungen des Volkslebens auf Bali bringt, der Menschen und der Landschaften, der Feste und der Lebensformen, die das oben Gesagte verdeutlichen; Abbildungen von einem Leben und einer Lebensgemeinschaft, die wie ein lebendig gewordener Traum der Reliefbilder des Boro Budur wirken.

Die Reliefs haben fast durchweg zyklische Bedeutung; es sind zur Hauptsache lange Relieffolgen, entweder in einzelne Bildszenen aufgeteilt, gerahmt und durchlaufend aneinander gereiht wie im Boro Budur ⟨4⟩ und Prambanan 69, 71, oder in einzelne selbständige Bildtafeln zerlegt wie im Panataran 108, 110, oder zu größeren Bildeinheiten mit fortlaufender Erzählung auf Grund der architektonischen Gliederung zusammengefaßt wie an der oberen Terrasse von Panataran 109, 118, oder endlich gleich Bandstreifen um den ganzen Bau herumlaufend wie im Djago 119—121. Diese Bildserien umziehen den gesamten Baublock an den Wänden der Terrassenumgänge, an den Sockeln, Balustraden oder Bügeln; meist in mehreren Reihen: im Boro Budur sind es im ganzen 11, im Prambanan 4, im Djago 4; oft setzt sich die Erzählung in den verschiedenen übereinandergelegenen Terrassen fort, oft auch, wie im Prambanan, in den Nebentempeln. Man darf dabei wohl sagen, daß eine bestimmt festgelegte Folgeordnung auch hier zugrunde liegt, ein besonderer Zusammenhang zwischen Darstellung und Lage besteht, d. h. in welcher Schicht oder Terrasse, in welcher Folge bestimmte Darstellungen

auftreten; diese Anordnung geht sicherlich auf die Vorstellungen der verschiedenen Wertgrade der Existenzschichten, von denen wir im zweiten Kapitel gesprochen haben, zurück. Diese Reliefserien stellen monumentale Bilderbücher dar, sind Illustrationen zu der großen Literatur der Legenden, der Religionsgeschichten, Fabeln, Sagen, Epen, oder für die Volksmenge geradezu diese Buchschriften selber. Der Gläubige, einzeln oder in Prozessionen, wandelt diese Reihen entlang, von Bild zu Bild, von Reihe zu Reihe, von Terrasse zu Terrasse, lesend, schauend, erlebend. Der Verlauf der Schilderung ist dabei so, daß die rechte Seite dem Bau zugewandt ist, dem Lauf der Sonne folgend; die rechte ist immer die vollwertigere Seite als die linke, wie in der antiken Mythologie auch; es gebührt sich also, die rechte Seite verehrungsvoll dem Tempel zuzukehren. In diesen Bildern erlebt der Wandelnde die ganze Welt, er findet sich selbst und das Ausmaß seines eigenen Lebens wieder, zugleich als ein höheres und lichteres, blickt in die Rätsel der Schicksale und Geschehnisse hinein, in die Himmel und in die Tiefen, sieht die Göttergeschicke, den Wandel der Götter auf Erden, sieht alles das in seinem irdischen Wandel von Liebe und Kampf, Versuchung und Entsagung, Läuterung und Erlösung. In diesen Tempel-Bilderbüchern ist alles aufgefangen: Wandelbares und Endgültiges, Endliches und Unendliches, Menschliches und Göttliches, Wirkliches und Überwirkliches; eine Totalität, eine einzige Gesamtheit von Rhythmus und Harmonie.

Außer diesen Bildserien mit ihrem ausgesprochenen Charakter des Darstellerischen, des Vergänglich-Wandelbaren, finden wir noch die großen Bildreliefs an den Blockwänden der eigentlichen Tempelkerne; hier wiegt der monumental-repräsentative Zug vor, der Ausdruck des Seienden und Verharrenden; es sind die Darstellungen der Gottvorstellungen. Daneben gibt es endlich noch kleine einzelne Reliefbilder, die entweder dem architektonischen Aufbau zwanglos eingeordnet sind, oder in den Vestibüls, die zur Hauptzella führen, vorkommen — wie im Mendoet und im Plaosan; auch in den Klosterräumen. Die Unterschiede zwischen den Reliefreihen und den Bildpaneels sind so groß, daß wir beide Arten voneinander trennen müssen; zudem sind die lokalen und zeitlichen Unterschiede so bedeutend, daß wir gezwungen sind, nachhaltiger auf die Entwicklungsprobleme einzugehen. Im Vordergrund stehen vor allem die Probleme der kompositionellen Bindung, der Auffassung des Figürlichen, des Verhältnisses von Figur und Bildgrund und des psychischen Ausdrucks.

Den größten und den in seiner Art schönsten Schatz von Reliefbildern umfaßt der Boro Budur mit seinen fast zweitausend Reliefs. Est ist selbstverständlich, daß Stilunterschiede bei solcher Unsumme von Arbeit auch innerhalb ein und desselben Tempels auftreten, wenn auch die überindividuelle Einstellung des einzelnen Künstlers, sowie die enge Gemeinschaft der Künstler und Werkleute untereinander eine Gemeinsamkeit des Stiles garantierten, die größere Schwankungen ausschaltet. Daß ein so typischer, überpersönlicher Stil aber durchaus nicht unpersönlich und unlebendig sein muß, beweisen schon die wenigen Abbildungen, die wir hier bringen können; leider verbietet der Raum, auf diese Fragen näher einzugehen, doch werden wir bei Besprechung der Bildplastiken Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen. Ich nehme das Relief Abb. 24 vorweg, da man hier in reizvoller Art Technik und Arbeitsweise erkennen kann: die Baublöcke werden unbearbeitet verbaut, dann — wohl von besonderen Künstlern — vorpunktiert; damit ist Komposition und figürlicher Umriß festgelegt; dann wird — wohl von Werkleuten — der Hintergrund ausgehauen und dann wieder von Künstlern die Gestalt plastisch bearbeitet. Das Relief Abb. 24 zeigt dabei, daß diese Vorgänge an ein und demselben Relief zu gleicher Zeit stattfinden können. Es gehört jedenfalls eine straffe Bildkonzeption und ein Beherrschen der plastisch-figürlichen Elemente dazu, mit solcher Sicherheit die Umrisse anzulegen und dann mit so geringem Aufwand plastischer Mittel

einen solchen Grad von Tiefe, plastischer Entfaltung und figürlicher Bewegtheit zu erreichen. Die Wirkung der zarten Umrisse, der beginnenden Wölbungen, der embryonalen Bewegung ist in diesem Bild, besonders im Gegensatz zu den mächtigen Quaderblöcken, bestrickend.

Die Reliefreihen entsprechen der horizontalen Massenschichtung des architektonischen Aufbaues. Dementsprechend ist die Längsentwicklung in den Reliefs vorherrschend, im Gegensatz zu den Reliefpaneels, die im Hochformat angelegt sind (wie 45, 51, 78). Das Hauptmotiv der Komposition, der figürlichen Verknüpfung, der szenischen Abfolge ist — wie in den Ornamentbändern — das der Reihung, also ein Prinzip, nach dem der Vorgang der Länge, nicht der Tiefe nach entwickelt und abgerollt ist (siehe vorerst Abb. 13–17). Die Reihung ist dabei aber nicht als gleichförmige Wiederholung gefaßt, sondern als rhythmische Abwandlung, und nicht als unendliche Folge gegeben, sondern jeweils im Rahmen einer geschlossenen Bildszene entwickelt. In Abb 13 haben wir dies Kompositionsprinzip in seiner einfachsten Form vor uns: ein reines Nebeneinander mit dem Hauptmotiv der sitzenden Gestalt, durch das durchlaufende Geschlinge der Arme und Beine in ihrer verschiedenen Bewegung und Haltung aber zu einer klaren, rhythmischen Folge verknüpft; die Bild-Enden besonders betont, einmal eine erhöht sitzende, auf der anderen Seite eine stehende Figur, beide dem Bildinnern zugewandt und mit erhobenem Arm den Rhythmus — gewissermaßen den Takt — angebend; die ganze rhythmische Abfolge der Figuren wird so in verschiedene Akzente aufgeteilt; zugleich ist die lange Mittelgruppe wieder in zwei Einheiten zerlegt: die vier erhöht sitzenden ruhigen Gestalten und die drei niedriger sitzenden und bewegteren; auch darin liegt eine rhythmisch-kompositionelle Wirkung, daß Anzahl der Figuren und Bewegungsintensität in Korrespondenz zueinander gebracht werden. Wir haben also nicht nur Reihung innerhalb derselben Schicht, sondern innerhalb derselben Fläche durch diagonale Verknüpfung; die zu höchst sitzende einzelne Figur, die Gruppe der vier und die Gruppe der drei Figuren geben ein gleichmäßiges Fallen von der linken oberen Bildecke bis zur rechten unteren; dieser diagonalen Abfolge wird dann die stehende Figur rechts entgegengesetzt, die die ganze Abfolge auffängt und zurückleitet, wobei die drei Bäume die gleichförmige Reihung aufnehmen und zwischen den beiden Endfiguren vermitteln; als belebendes Moment — als eine Kadenz des Rhythmus — schließlich die drei hockenden Gestalten unterhalb des Thrones, nicht ohne einen gewissen burschikosen Humor. Das ist alles; und doch welche Lebendigkeit in der rhythmischen Folge des Ansteigens und Abfallens, der Verteilung der Akzente, der Beherrschung der beiden Flächendimensionen bei größter Einfachheit; dabei im Einzelnen eine buchstäblich unbeschreibliche Fülle von Übergängen, Kontrasten, Relationen und Verknüpfungen; man beachte als ein einzelnes Beispiel den Übergang von der erhöht sitzenden zur niedriger sitzenden Gruppe, wie der Rücken der einen Figur zur Beinpartie der unterhalb hockenden hinüberspielt, wie die Profile der Arme ineinander überspringen, und wie zugleich im Kreuzungspunkt der beiden Figuren die senkrechte Linie des Baumschaftes auftaucht und rechtwinkelig die horizontale Kante des Sockels ansetzt, die wiederum in klarer Relation mit den Kanten der Reliefrahmung steht und von dort wieder mit den Kreuzungen der architektonischen Massenlagerung. In Abb. 14 liegt eine bewegtere Abfolge vor durch den Wechsel stehender und sitzender Gestalten und durch den Wechsel der gruppenmäßigen Zusammenstellung: links, das Thema gewissermaßen angebend, zwei Einzelgruppen von je zwei Figuren, ein Mann und eine Frau, Hand in Hand, einmal erhöht sitzend, einmal stehend; dann eine einzelne, stehende Gestalt und in der rechten Bildhälfte die beiden Motive zu einer großen Gruppe zusammengestellt, fallend und steigend mit einem Palmbaum in der Mitte; die Bild-Enden wiederum durch Korrespondenz betont: unten links, mit dem Rücken gegen uns gewendet, eine sitzende Figur, den Kopf auf die Hand gestützt und oben rechts eine Figur

aus dem Bilde herausschauend, den Kopf auf die aufgelegten Arme geschmiegt. In Abb. 15 ein anderes Thema: wiederum sitzende und stehende Gestalten, aber im Hintereinander und dann plötzlich anschwellend, ansteigend in die fabelhafte Haltung der beiden Tänzerinnen, als eine entschiedene Steigerung des Motivs der beiden für sich allein sitzenden Figuren links, und dies Aufsteigen dann in der rechten Schlußgruppe aufgenommen und verdichtet, geschlossen wiederum im Gegensatz zu den nur lose verbundenen Einzelfiguren der beiden Sitzenden und der beiden Tänzerinnen. Als letztes vorläufiges Beispiel Abb. 17: die kompositionelle Reihung unter starker Kontrastwirkung senkrechter und schräg-diagonaler Profile in stärkerer Verkuppelung der Reihung mit der Höhenstaffelung zu einem raffinierten, stark verzweigten und impulsivem Ablauf gesteigert; rechts das stehende Paar, schlicht und ruhig, anschließend die senkrecht aufwachsenden Bäume und die seltsame Verzweigung des Dickichts, in der im kleinen schon die Kompositionslagen der folgenden Gruppe anklingen: drei speerschießende Knaben in diagonaler Staffelung und die Gruppe der fischenden Männer, zu einem Bewegungsstrudel zusammengeschlossen.

Wir haben in diesen vier Bildern die verschiedenen Arten rhythmischer Abfolgen klargelegt. Die Komposition beruht somit auf der Verteilung der Figuren innerhalb einer abgeschlossenen Bildeinheit: der Länge nach nach dem Prinzip der Reihung, der Höhe nach nach dem Prinzip rhythmischer Abfolge. Wir dürfen annehmen, daß bestimmte Aufteilungsschematas bestanden; so die der Dreiteilung der Hoch- und Langseiten, wobei dann das Netz der diagonalen Verbindungen die kompositionelle Struktur abgab, etwa so, daß eine Bewegungsabfolge oder Staffelung dadurch der Diagonalverbindung folgt, daß figürlich plastische Akzente wie Köpfe, Kniee, Ellbogen, Fersen, hervortretende Bedeutungseinzelheiten oder das Umbrechen einer Bewegungsabfolge in die Schnittpunkte solcher Netzlinien verlegt werden. Diese strenge Struktur der Komposition wahrt die Bindung an die umgebende Architektur in ihrer Massenschichtung, verstärkt durch das Einfügen rein linearer Werte in rechtwinkeliger Abfolge; wir werden unten sehen, daß auch die Auffassung des Bildraumes ein weiteres Moment der Annäherung der einzelnen Reliefbilder an die architektonische Grundform darstellt. Die kompositionelle Verteilung der plastischen Akzente ergibt die Lagerung der plastischen Formen, d. i. im figürlichen Sinne die Motive der Haltung, des Gestus und der Bewegung, im darstellerischen Sinne das Motiv des gesamten Hergangs. Wir haben dabei mehr die Abfolge der Profile, die Bildaufteilung innerhalb der Fläche nach Länge und Höhe, das ganze Nacheinander vor Augen gehabt, wobei architektonische und ornamentale Annäherungen hervortretend waren. Dazu kommt nun die eigentlich plastische Verknüpfung, d. h. soweit kompositionelle Fragen in Betracht kommen, das Nacheinander der Gestalten unter dem Gesichtspunkte der Rundentwicklung, der dritten Dimension: der Tiefe. Eine eigentliche Tiefenentwicklung, eine Staffelung der Figuren auch im Hintereinander, schließt das Prinzip der Reihung bis zu einem gewissen Grade aus; es handelt sich daher auch nur um Überschneidnng von zwei, höchstens von drei Figurenreihen, die dann aber schon, d. h. im letzteren Falle, in einem Übereinander, nicht im Hintereinander, gegeben sind. Die Reihung, d. i. die Verknüpfung zur rhythmischen Abfolge innerhalb einer Schicht erhält nun durch die plastisch-rhythmische Rundabfolge eine weitere Steigerung; die Hauptmotive dabei sind wiederum die der Relation und der Kontraste. Zur Verdeutlichung diene die Gruppe der vier erhöht sitzenden Figuren in Abb. 13, wie hier durch Rundbewegung, durch die verschiedene Stellung der einzelnen Figuren zur Bildebene, die plastische Modulation des Reihenrhythmus gewonnen ist: die erste von links frontal, die folgende in halb schräger Lage, als ob die erste sich gedreht habe, dabei schwillt die plastische Bewegung durch Knie- und Armstellung an; die anschließende, wiederum in Aufsicht gegeben, doch etwas lebhafter geneigt, mit ge-

wendetem Kopf, die Hände in betendem Gestus zusammengelegt, den anschwellenden Rhythmus der Hand= und Beinlage der voraufgegangenen Figuren kulminierend, anschließend wieder eine Figur in ausgesprochener halbschräger Stellung, doch mit entgegengesetzter Front als die zweite Figur von links. Ich habe absichtlich dies einfache, anspruchslose Beispiel gewählt, um zu betonen, daß diese plastischen Elemente sich an jeder Stelle ablesen lassen; auf weitere Einzelheiten einzugehen, verbietet der Raum; nur soviel noch: in Abb. 14 in der Gruppe am linken Bildende sind die frontalen Ansichten in starken Kontrasten nebeneinander gestellt durch Veränderungen in der Front, einmal von vorn, dann von der Seite und endlich die Figur darunter von hinten. Rundkörperliche Tiefe wird hier, ohne daß eine perspektivische Vertiefung gegeben wird, durch Darstellung typischer Stellungen, die kompositionell zu einer Einheit verbunden werden, erreicht; in der Gruppe der rechten Bildhälfte eine andere Lösung: hier ist eine kontinuierliche Drehung durch Aneinanderreihen von Figuren in verschiedenen Stellungen erreicht, wobei die Gesamtabfolge des Nebeneinander, zu einer halbkreisförmigen Tiefenwirkung anschwellend, gewissermaßen die Fläche nach der Tiefe zu eindrückt. Dasselbe gilt von den Gruppen auf Abb. 20 und von der Gruppe auf Abb. 21, wo frontale Vorderansicht, halbschräge Seitenansicht und eine starke Überschneidung — die dritte rückwärts stehende Figur — zusammengestellt sind. Trotz des Prinzips der Reihung, oder besser gesagt, im Rahmen reihenmäßiger Komposition ist so eine klare, reinplastische Tiefe mit Hintereinander und rundkörperlichen Drehungen erreicht, ohne jegliche perspektivische Verkürzungen oder illusionistische Konstruktionen. Auf diesen Momenten beruht auch die unerhörte Reinheit des künstlerischen Ausdrucks, die überindividuelle Gültigkeit der rhythmischen Formwerte und die harmonische Wirkung, die immer mit einfachsten, rein anschaulichen Mitteln arbeitet.

Dabei werden wir uns von selbst bewußt, daß der ganze Bildvorgang auf diese Figurenabfolgen konzentriert ist, daß allein das figürliche Element Träger der Handlung und Stimmung ist und demzufolge plastisch das Hauptmotiv der gesamten Bildwirkung ausmacht. Das Szenarische dagegen ist vollkommen in den Hintergrund gerückt. Die Situation ist nur mit wenigen Strichen formelhaft angedeutet, die trotz der Charakteristik oder Gegenständlichkeit ornamental umgewertet und kompositionell verwertet sind; so die verschiedenen Baumdarstellungen, die Thronsitze und die Baulichkeiten. Der Bildgrund als solcher bleibt unberührt, und doch kommen und gehen die Gestalten aus der Tiefe her und in die Tiefe hinein; diese Figuren schaffen sich durch sich selbst, durch ihre plastische Anlage, die plastische Tiefe. Wir erwähnten schon, daß auf alle Mittel, die zu einer tatsächlichen Raumdarstellung, zur Raumillusion führen, restlos verzichtet ist; um so mehr überrascht der freie Raumeindruck, der in diesen Reliefs zur Geltung kommt. Diese Raumwirkung ohne Raumdarstellung hängt mit der Auffassung von Raum und Masse, die für die architektonische Gestaltung maßgebend war, zusammen. Der Brennpunkt der architektonischen Wirkung — gerade beim Boro Budur — lag in der Auffassung der Identität von Gesamtraum und architektonischer Körpermasse. Die architektonische Masse stellt sich, vom Gesamtraum aus gesehen, als erstarrter Raum dar; wir wanderten mit dem Raum in die Masse hinein. Und nicht anders hier: diese anscheinend neutrale Massenfläche des Reliefhintergrundes ist nur eine Transformation des Gesamtraumes zur Masse; diese Masse trägt, soweit die Beziehungen zum Gesamtraum nicht unterbrochen werden, den Ausdruck unendlicher Tiefe noch in sich. Wir tragen das Raumgefühl, denn als solches lebt der unendliche Raum in uns, in die Masse hinein, und so wird diese schwere, massige, nahgerückte Bildwand zum Eindruck tiefer, nachgiebiger Weite, zum Ausdruck einer Unbegrenztheit; und so ist es zu verstehen, wie hier die Gestalten ohne Übergang aus der Massenwand entwickelt sind, ja zum Teil darin verschwinden, ohne daß ein harter Bruch, ein Gegensatz oder ein Wechsel der Bild=

einstellung empfindbar würde. Eine szenarische und perspektivische Raumdarstellung erübrigte sich so, wie gesagt, indem gewissermaßen auf das Raumbewußtsein Bezug genommen wird, das in der Hintergrundmasse bereits Raumsetzung, Raumgebung empfindet. Etwas besonderes aber ist der eigentliche Bildraum, der der plastischen Tiefe der Gestalten entspricht und der den eigentlichen Vorgang räumlich umschließt. Dieser Darstellungsraum steht gewissermaßen als eine Raumindividuation zwischen dem Gesamtraum und der Raumgebung der Masse; er ist ein Besonderes, und zwar dem Raumausdruck der Masse gegenüber, weil er nicht Transformation von Raum in Masse ist, sondern bestimmt und organisiert wird durch die reliefplastischen Hergänge und dem Gesamtraum gegenüber, weil hier eine zeitliche Bestimmung und Abgrenzung vorliegt.

Der immanente, darstellungslose Raumausdruck des Hintergrundes entspricht durchaus dem Kompositionsprinzip der rhythmischen Figurenreihen und der Gleichsetzung von Bildraum und plastischer Tiefe. Diese Besonderheiten des Reliefstiles sind Ausdruck einer ganz bestimmten Weltauffassung; zum Vergleich möge man sich irgendein Renaissancerelief in Erinnerung bringen: perspektivische Verkürzungen eines in die Tiefe führenden szenischen Aufbaues, entsprechende beobachtungsmäßige Proportionierung, Kulissen; eine kompositionelle Bildkonstruktion um einen Blickpunkt, d. h. Festlegen eines einmaligen Standpunktes, Verselbständigung, Individualität, Raumillusion und Loslösung aus der architektonischen Unterordnung; im Boro Budur: Anschluß an ornamentale und architektonische Werte, gleichmäßig sich abwandelnde Reihung, ohne Raumdarstellung, ohne Fixierung und Bildmittelpunkt, mit all jenen Formmomenten, die wir schon an anderer Stelle als Ausdruck einer überindividuellen Einstellung der Welt gegenüber gekennzeichnet haben: Unendlichkeitssetzung, ewige Einreihung, Schicht und Staffelung; der Einzelne und der einzelne Teil immer nur Glied einer Kette. Alles andere wäre Vereinzelung und Illusion, die große, furchtbare Täuschung, hieße das Zufällige, Erscheinungsmäßige zur Grundlage der Bildwirkung machen, hieße sich selbst verstricken. So ist in diesen Reliefkompositionen ein Grad künstlerischer Überwirklichkeit erreicht, der der philosophischen Allgemeingültigkeit entspricht, um so erstaunlicher, als es sich hier in den meisten Fällen um rein lebensgemäße Inhaltsgebung handelt, die mit höchster Lebendigkeit und Intensität der Charakteristik des physischen Sachverhaltes und des psychischen Ausdrucks und größter epischer Klarheit der Schilderung wiedergegeben ist.

Und dieser ganze darstellerische Komplex wird ohne Zuhilfenahme dinglicher Außenmotive und unbeschadet der rhythmischen und ornamentalen Werte lediglich durch das reinfigürliche Element ausgedrückt. Auf dieser Konzentration der Bildwerte auf das figürliche Element beruht die starke und selbständige Wirkung der Reliefs gegenüber Ornamentik und Architektur; in plastisch-formalem Sinne bedeutet das: restlose Kurvatur, plastische Schwellungen in ununterbrochener Rundfolge, sowohl der Tiefe, wie der Fläche nach und innigste Bindung der Formgebung an inhaltlich-darstellerische Elemente. Nach der einen Seite hin also: Verengung und Begrenzung, nach der anderen aber: Präzisierung und Steigerung auf Grund der psychischen Ausdruckswerte, die im Relief den ganzen Komplex von Darstellung, Handlung, Bewegung und Gestus ausmachen und bestimmen, zusammengeschlossen zu einer Bildeinheit, die im inhaltlichen Sinne Geschehnis und Stimmung bedeutet. Die inhaltliche Orientierung ist in diesen Reliefs ein Moment von substantieller Bedeutung; Formgemeinschaft wie Formgebung beruhen nicht mehr wie im Architektonischen auf der Beziehungssetzung zum Metaphysisch-Unendlichen, sondern auf der Beziehungssetzung zum Psychisch-Unendlichen, das im Rahmen der endlichen Umwelt sich ausdrückt. Und dieser ganze Darstellungsinhalt wird aufgefangen und zum Ausdruck gebracht durch die rhythmische Figurenabfolge; das bedeutet, daß der Mensch, die menschliche Lebensform und die menschliche Psyche die künstlerische

Formbildung und Ausdrucksgebung bestimmen. Was auch in diesen Reliefs dargestellt sein mag, vom irdisch-Tatsächlichen bis zum Bilde des Buddha im Tushitahimmel, immer ist doch das Moment des Menschlichen ausschlaggebend und bestimmend, sei es als Lebenserscheinung oder sei es als Vorstellungsnorm eines übermenschlichen Begriffsbildes. Die Erde ist der Schauplatz dieser Bildszenen, und wenn die Himmel geschildert werden, so ist es der Himmel über dieser Erde. Das menschliche Dasein in der ganzen Vielfältigkeit seiner Erscheinungen und seiner inneren Verknüpfungen erlebt hier sein Abbild; das göttliche Leben wird unter dem Aspekt des menschlichen aufgefaßt, in die Formen des Irdischen gebannt, und das irdische Leben unter dem Aspekt des Göttlichen, seiner Verbindung mit dem Göttlichen erfaßt und erlebt. Im Menschlichen ist immer der Teil, der über die Grenzen des Leiblichen emporsteigt — und im Göttlichen der Teil, der aus der Grenzenlosigkeit des Überwirklichen herabsteigt, zum Brennpunkt des Bildthemas gemacht. Diese Reliefs sind ein Abbild des Lebens auf der Erde, des Seelischen im Menschen, das über das Leibliche hinaus hinüberwirkt in die Gründe des Überweltlichen. Noch einmal müssen wir die Formgesamtheit des Monumentes uns vergegenwärtigen, deren Totalitätswert die architektonische Unendlichkeitssetzung symbolisierte, die bildnerischen Verkörperungen nunmehr inhaltlich veranschaulicht, indem das gesamte Maß von Erscheinungsformen des Leiblichen und von Vorstellungsbildern des Seelischen hier im Rahmen einer überwirklichen Formgesamtheit als Darstellung der Weltgesamtheit verkörpert wird.

Als Abbild des Irdischen — der Existenz von Leib und Seele — wurzelt die Formwelt dieser Reliefs im Leiblichen wie im Seelischen. Damit ist die beobachtungsgemäße und einfühlende Tätigkeit als Grundlage der Bildkonzeption und die sinnliche Anschaulichkeit als Grundlage der Bildwirkung gegeben. Die künstlerischen Ausdrucksformen wurzeln in den Erscheinungsformen der Umwelt. Der plastische Körper ordnet sich den Grenzen des menschlichen Körpers ein; beide gehen ineinander auf im Brennpunkte der künstlerischen Verkörperung.

Das Volk, das hier die künstlerische Wiedergeburt seiner leiblichen Formen erlebte, war von einer natürlichen Schönheit, einer Harmonie des Körperlichen, einer Rhythmik der Bewegung, einer einfachen, unverfälschten Plastik des Aufbaues und einer körperlichen Expression des Psychischen, daß wir die Grenzen zwischen künstlerischer und natürlicher Wirkung oft kaum zu ziehen imstande sind. Diese Leiber tragen die ganze Unergründlichkeit des Irdischen in sich: Die Geschmeidigkeit von Tieren, die Schwermut von Blumen, die Klarheit von Wasser, die Rätselhaftigkeit von Schatten, die funkelnde, bewegliche Lust der Sonnenwärme — alles das, was uns als Dichtung erscheint, und dort doch einfachste Wirklichkeit ist. Und auf die Formeln künstlerischer Vereinfachung gebracht, verlieren diese Gestalten doch nichts von ihrer natürlichen Lebendigkeit; plastisch als ununterbrochene Kurvatur aufgefaßt, die Modellierung auf ein möglichstes Gleichmaß der Oberfläche gebracht und alle Profilwerte auf den Reiz durchlaufender Klarheit eingestellt — das sind plastische Werte, die in der Malerei etwa den Werten der reinen Lokalfarben entsprechen. Die plastische Tiefe ist auf die Kontraste von reinen Licht- und Schattentönen angelegt; es ist dabei äußerst schwierig, die plastische Form auf das tropische Sonnenlicht einzustellen, vor allem bei dem grobkörnigen Material des Lavatrachiet, das in falscher Lichtsetzung hart, flach und kalkig wirkt, in der reinen unzersplitterten Lichtsetzung aber von einer wunderbar bewegten Wärme und einem weichen Glanze ist. Gegenständlich erstreckt die Vereinfachung sich auf eine Typisierung der inhaltlichen Gestaltmotive: es sind immer dieselben Typen, die wiederkehren, und die so statt eines intellektuellen Erkenntnisprozesses den einfachsten Anschauungsprozeß setzen, der auf dem Bestande weniger, eindringlich visueller Erinnerungsbilder fußt. So finden wir als Gestaltformeln: den Buddha, den Bodhisattva,

Gandharven und Nâga's, den König, den Fürsten mit seinen Frauen, die Diener und Dienerinnen, Landvolk und Gefolge usw. Diesen inhaltlichen Gesamtformeln entsprechen solche der Bewegung, der Haltung und des Habitus; so sinnfällig eine Bewegung auch ist, so ist sie doch immer zugleich von einer rhythmisch-ornamentalen Stetigkeit und Gültigkeit.

Dieser körperlich-plastischen und inhaltlich-motivischen Typisierung, die ein Zurückführen des Erscheinungsmäßigen auf wesentliche und einfachste Formwerte bedeutet, entspricht eine um so stärkere Ausdrucksintensität in der Verkörperung des psychischen Gehaltes und der Stimmung. Die leibliche Erscheinungsform wird in der plastischen Verknüpfung zum Glied rhythmischer Komposition, in der inhaltlichen Verknüpfung zum Glied eines Vorganges, ist handelnder, teilnehmender Teil. Wie auch bezüglich der Gesamtdarstellung anschauliche Einfachheit und rhythmische Einheitlichkeit parallel gehen, zeigte uns schon das Relief Abb. 17 mit dem ländlichen Ehepaar, den speerschießenden Knaben und den fischenden Männern. Wenn auch natürlich, dem wechselnden Darstellungsinhalt gemäß, die Bedeutsamkeit der Vorstellungsinhalte verschieden ist, so erkennen wir doch, daß für alle Reliefs bis zu einem gewissen Grade das gilt, was sich an diesem Relief ablesen läßt: das Vertauschen der Handlung zur Stimmung, die episch-idyllische Lust des Schilderns, des Ausspinnens, des Verweilens und die psychische Verknüpfung zu einer Stimmungseinheit; weniger um die Tatsächlichkeit eines Vorgangs, weniger um den Sachverhalt als solchen handelt es sich dabei, als vielmehr um das stimmungsmäßige Gewebe der Situation und den Reichtum der psychischen Verknüpfungen. So ist der Schwerpunkt des Inhaltlichen weniger auf den Vorgang als auf die Stimmung gelegt; nicht was der einzelne tut, sondern wie das, was er tut, sich in ihm ausdrückt, ist das Wichtige. So birgt sich in diesen Reliefs trotz der strengen Rhythmisierung und trotz der formelhaften Typisierung ein ergreifender Reichtum sowohl des charakteristisch Erscheinungsmäßigen wie des expressiv Stimmungsmäßigen. Ich muß an dieser Stelle einige Beispiele kurz aufführen: so in Abb. 14 das sitzende Paar am linken Bildende mit der zauberhaften Geste der Frau, zärtlich, scheu behutsam, voller Herbe und Glut; in Abb. 15 das verführerische Werben der Tänzerinnen und das verachtungsvolle Abwenden der sitzenden Gestalt, in Abb. 16 die anspruchslose Schlichtheit der Gruppe am rechten Bildende: der Mann mit dem Kinde auf der Schulter und hinterherschreitend die Frau mit dem Hut in der Hand, über beiden die friedliche Müdigkeit eines einfachen Glücks und einer einfachen Arbeit. In jeder Einzelheit kann man trotz der typischen Vereinfachung die Realität im Erfassen des Tatsächlichen und trotz dieser Klarheit des Sachverhaltes wiederum die rhythmisch-harmonische Gültigkeit und abermals trotz dieser formalen Neutralisierung die Intensität des Stimmungsreizes beobachten. Diese Reliefs enthüllen und legen bloß, daß hinter dem Bildlichen ein Leben voller natürlicher Harmonie, Versonnenheit, Glückhaftigkeit, idyllischer Ruhe und einer göttlichen Selbstsicherheit ruht und sich ausbreitet; und gerade diese Menschlichkeitswerte sind es, die für uns noch die künstlerische Bedeutsamkeit dieser Bilder steigern.

Es fällt dabei auf, daß niemals die einzelne Figur als solche für sich allein gesondert behandelt ist, sondern formal und inhaltlich immer nur Glied einer Szene ist, ein rhythmischer Takt oder ein Einzelmotiv der Handlung. Der Vereinfachung der figürlichen Gegebenheit im einzelnen entspricht nun eine ganz ausgesprochene Vervielfachung des — sagen wir — figürlichen Aufwandes im Verhältnis zum Darstellungsvorgang; der Handlungsvorgang tritt gegenüber dem Ausspinnen, die Handlung gegenüber der Schilderung fast in den Hintergrund; mir scheint, daß gerade darin das Wesen der Reliefwirkung besonders glücklich erfaßt ist. So tritt — wie wir schon sagten — an Stelle des Geschehnisses die Stimmung; der rhythmischen Verknüpfung entspricht die psychische Verknüpfung, der rhythmischen Bildeinheit der Zauber der Gesamtstimmung. Nur ein Volk von innerstem Ge-

meinschaftsbewußtsein kann solche Reliefs schaffen! Das plastische Verknüpfen von Form zu Form ist ein psychisches Verknüpfen von Mensch zu Mensch; die figürliche Einzelabfolge ist mehr als eine nur formale Reihung, als eine rhythmische Folge, als Ablauf eines Geschehnisses, sie bedeutet zugleich die psychische Gemeinschaft der menschlichen Objekte. Ausspinnen der Handlung, Einstellen des Vorgangs auf psychische Motive, das plastisch-rhythmische Verknüpfen führen nun zur Gruppenbildung, zur Gruppe als Ausdruck menschlicher, psychischer und formaler Gemeinschaft; die Gruppe oder die Einzelszene bildet somit im Rahmen der gleichlaufenden Reihung ein besonderes Kompositionsthema. In Abb. 14 ist das bereits oben erwähnte sitzende Paar auf das Moment der psychisch verbundenen Gruppe eingestellt; in Abb. 13 bildet die Gruppenbildung eine skandierende Rolle der rhythmischen Abfolge, in Abb. 18 ist dann die Kompositionsreihung ganz auf Gruppenwirkung angelegt: drei geschlossene Gruppen, rhythmisch gegeneinander abgesetzt, die Figuren innerhalb der Gruppe durch Parallelität und Relation zum stärksten Gleichklang verdichtet, so daß die drei Gruppen wie drei Akkorde anklingen. Diesen entgegengesetzt dann die Einzelszene am rechten Bildende, die darstellerisch den Hauptakzent trägt; in Abb. 19 ist die Reihung in vier besondere Gruppen zerlegt: je zwei gegeneinander gerichtet, links auf gleicher Höhe, die beiden rechten niedriger, aber gleichzeitig gegeneinander gestaffelt; die beiden linken Gruppen wesentlich frontal und die Figuren untereinander nur in lockerer Beziehung; die beiden rechten Gruppen — schon wegen des Höhenunterschiedes gegeneinander in bewegtere Beziehung gesetzt, zugleich unter verstärkter rundplastischer Differenzierung, stärkerem Wechsel im Gestus und reicherer Häufung von psychischen Ausdruckswerten. So besteht das Relief aus einer systematischen Gruppenreihung unter rhythmischem Wechsel der Aktivität. Dabei wird auch klar, was unter Ausspinnen der Handlung und unter Umsetzen des Darstellerischen ins rhythmisch Stimmungsmäßige gemeint ist; so wird in Relief 18 das Darstellungsmotiv jeweils vervielfacht, durch gleichmäßige Wiederholung oder durch rhythmische Abwandlung zu einem breit angelegten, musikalischen Effekt erweitert. In Abb. 20—23 sind die Gruppen wesentlich auf der Grundlage des Vorgangs zusammengeschlossen, stellen somit jeweils besondere, inhaltlich geschlossene Bildszenen dar, wobei oftmals das Reliefganze durch Bäume oder sonstige Motive in zwei Bildhälften geteilt wird. Es läßt sich erkennen, daß bei diesen Gruppen die oben angeführten Gruppenkomponenten eine wechselnde Rolle spielen, je nachdem, was das übergeordnete Bindemittel oder das konstituierende Moment bildet, ob das rhythmisch-kompositionelle, das darstellerisch-inhaltliche oder das psychisch-stimmungsmäßige Element. Auf Abb. 20 ist es deutlich ein szenischer Vorgang, wenn auch die Deutung selbst unbekannt ist. Ich habe dabei zwei solche Gruppen zusammengestellt, um zu zeigen, wie bei gleichen Grundelementen die Lösungen variieren; in dieser Beziehung ein anschaulich reizvolles Beispiel: in beiden Fällen trennt ein Baum jeweils eine Bildhälfte ab; beide Male zwei gegeneinander gerichtete und in Haltung, Bewegung und plastischer Abfolge gegeneinander gestaffelte Gruppen, das eine Mal im Brennpunkt eine kniende Gestalt, das andere Mal ein nicht näher zu bestimmender, doch auffälliger Gegenstand; in beiden Fällen überrascht das plastische Überspringen von Bewegung und Haltung der einen Gruppe in die andere. Abb. 22 gibt eine geschlossene Bildgruppe: eine fürstliche Gestalt inmitten von Frauen, rechts und links Gefolgschaft, teils mit Geschenken; eine repräsentative Bildszene voll feierlicher Haltung, symmetrisch geordnet, und das Nebeneinander nach der Mitte zu zentriert. Die Gruppe 21 steht wieder im Zusammenhang mit einer rhythmischen Kompositionsfolge; als Gruppe ganz auf die tiefenplastischen Kontraste angelegt; besonders schön dabei ist die Rückfigur in dem einfach lebendigen Fluß ihrer körperlichen Harmonie, der Leichtigkeit der Bewegung und der Reinheit der Profile. Bei Abb. 23 ergibt sich die Verknüpfung der Figuren aus

dem Darstellungsvorgang, verdichtet zu einer szenischen Intimität von größtem Stimmungszauber; die Deutung ist auch hier unbekannt.

So ist in diesen Reliefs — um es noch einmal zusammenzufassen — weniger das, was dargestellt ist, das Bedeutsamste, als vielmehr der Grad der künstlerischen Vertiefung des Vorgangs zum Ausdruck eines psychischen Momentes, jene Intensität der inneren Anteilnahme, mit der hier jede einzelne Figur ihre Rolle spielt. Die Realistik, die den Relieffiguren und -Szenen zugrunde liegt, ist ins rein Künstlerische transformiert: die Handlung zu einem Formvorgang erhoben, das Erscheinungsmäßige zum Stimmungsausdruck vergeistigt, die körperliche Motivierung zur psychischen in Beziehung gesetzt und durch die religiöse Symbolsetzung vom Anschauungsgemäßen ins Ideelle erhoben. Der Wert dieser Reliefs läßt sich als ein dreifacher formulieren: im künstlerisch-formalen Sinne als Harmonie einer rhythmischen Verknüpfung, im menschlich-erotischen Sinne als Harmonie des körperlich Schönen, im menschlich-psychischen Sinne als Harmonie des Seelischen.

Alle bisher besprochenen Reliefs gehörten der unteren, jetzt verbauten Reihe am ursprünglichen Sockelfuß des Boro Budur an. Auch in den übrigen Reliefreihen desselben Tempels (Abb. 25—33) finden wir diese Grundelemente wieder, jedoch unter stärkerer Betonung des darstellerischen oder des hieratisch-repräsentativen Vorgangs. Das Inhaltliche ist hier von größerer Bedeutsamkeit, gewissermaßen vollwertiger; der religiöse Vorgang steht im Mittelpunkt; die körperliche Form ist nicht mehr nur Abbild, sondern Einkleidungsform eines Überirdischen. Die Bildstimmung wurzelt in der religiösen Verbildlichung; die Tatsächlichkeit des Irdischen wird Schauplatz des Überirdischen; das Wunderbare, das Grandiose, das heroisch Schöne bestimmt den Charakter des Geschehnisses; das Hinüberspielen der menschlichen Phantasie in die Gründe des Überwirklichen gibt diesen Bildern eine neue Traumhaftigkeit. Schon das Geschehnis, das dargestellt ist, erschüttert den Gläubigen. Das Bildganze wird voller und bewegter, das Szenarische reicher; neue Formelemente aber weisen diese Reliefs nicht auf; nur, wie gesagt, das inhaltliche Moment tritt — oft auf Kosten der rhythmisch-ornamentalen Abfolge — beherrschender in Erscheinung, und die rein menschlichen Motive erhalten durch die inhaltliche Beifügung von überirdisch gedachten Gestalten eine gewisse Distanz. Abb. 25—31 gehören dem untersten der geschlossenen Terrassenumgänge an. In Abb. 25 läßt sich sofort die gesteigerte darstellerische Bedeutung erkennen. Zwei zeitlich getrennte Vorgänge sind hier vereinigt: die Ankunft des Schiffes und der Empfang der Gelandeten; das Schiff von einer grandiosen Verkuppelung der Kurven und Schrägen, in leidenschaftlicher Bewegtheit — und demgegenüber die wohltuende Geborgenheit des ruhigen Landes, des Ufers; in den Wellen, den Bäumen und in der Gruppe der Gelandeten zittert noch die Bewegungswucht nach; in Zügen und Gestus der Gelandeten scheinen sich überstandene Angst, Erregtheit und Freude zu mischen; in der Gruppe der Landbewohner und in der Darstellung des Hauses mit den Tauben auf dem Dach aber kommt die ganze Stetigkeit und Freundlichkeit des Ufers zum Ausdruck. So sind hier darstellerisch zwei große Kontraste zu einem Bild vereinigt: Ruhe und Bewegung, Land und Meer, Haus und Schiff, heimatliche Scholle und bodenloses Preisgegebensein. Es ist nicht ohne Eindruck, das Relief Abb. 30 dagegenzuhalten: auch hier Meer und Land; Buddha — mit Mönchskutte, Nimbus und Haarschopf — über die Wogen dahinschreitend, von den Geistern des Himmels, den Nâga's der Wasser und von den Menschen am Strande verehrt; das Meer von einer unsäglichen Friedfertigkeit; wie still hier die Wellen ans Ufer schlagen; wie sanft der Buddha darüber schwebt; hier ist nichts mehr von der brutalen Wirklichkeit des Meeres, von seiner Leidenschaft, vom Strom der Winde zu spüren; hier waltet der Zauber des Buddha und seiner Macht; hier ist die Wirklichkeit zu einer neuen Welt geworden. Und das Bedeutsame nun ist das, daß beide Reliefs übereinander sitzen,

an der Innenwand des Umganges, der zwei durchlaufende Reliefreihen trägt; eine Gegenüberstellung, nicht unähnlich der Anordnung der Bronzetür des Bernward von Hildesheim. War hier im einen Falle ein Wirklichkeitsereignis (25), im anderen ein Geschehnis als Wunder (30) Thema des Bildinhaltes, so ist im Relief Abb. 26 und 27 wieder die reine Epik der Schilderung, der stimmungsvollen Breite des Hergangs vorherrschend: Frauen, die Wasser im Lotusteich schöpfen und zum Tempel tragen; voll und tief in der plastischen Anlage; Licht und Schatten in weichen Kontrasten verteilt, kaum Handlung, aber ergreifende Stimmung: das feierliche Tempo des Schreitens, die zärtliche Klarheit jeder Geste, das unverhüllt, kindlich Ergriffene der ganzen Szene. Dabei von verblüffender Intimität der körperlichen Erscheinung: wie die eine Gestalt mit der Hand ihren Rock faßt, die andere den vollen Krug stützt, die dritte sich niederbeugt, eine andere wartet, eine andere niederkniet —; solche Szenen atmen die ganze Schönheit einer harmonischen Wirklichkeit. Abb. 28 gibt eine einfache Szene, wie sie auch sonst häufig vorkommt (siehe auch Abb. 29); ein Fürst, Geschenke empfangend; die plastische Anlage ist auffallend flach; das Motivische ist eindringlich und klar gegeben; die ganze momentane Flüchtigkeit des Tatsächlichen ist unverkennbar, trotz der kompositionell straffen Anordnung: das Auf- und Absteigen der stehenden, knienden, sitzenden und wieder stehenden Figuren ist dem Verlauf eines Bogens angenähert unter Betonung der fürstlichen Hauptperson und des Momentes des Gabenbringens und -empfangens; der Tiefpunkt liegt in der großen blütenartigen Schale, die der Knieende darreicht; dazu kommt das Moment des Gabendarbietens: schräg unten gegenüber der fürstlichen Person sitzt der Führer der Abordnung, oder wer es sein mag, die Hand schräg nach oben gerichtet in diagonaler Beziehung zu der ausgestreckten Hand des Fürsten; so kreuzen sich hier diagonale und bogenförmige Kompositionsverbindungen. Auf Abb. 29 sind wieder zwei Gruppenszenen zusammengestellt, die bei inhaltlich verschiedenen Motiven und durchaus verschiedenem Ausdruck die gleichen Kompositionselemente zeigen; jedesmal ein Fürst mit zwei Frauen in seinen Pendopo, davor einmal eine Tänzerin und Musikanten, das andere Mal eine Dienerin und wie bei Abb. 28 Besuch mit Gefolgschaft, die von den Pferden und Elefanten abgestiegen sind. Die Gegenüberstellung ist reizvoll: Dienerin und Tänzerin, beidemal ein Typus dessen, was sie sind und tun, dabei von weiblich voller Schönheit; der Fürst das eine Mal nicht ohne Verachtung abgewandt, das andere Mal gnädig zugetan, die Frau hier schmeichelnd und verführerisch, dort still und ergeben.

Charakter, Ausdruck und Komposition wechseln erneut in den Reliefs der nach oben hin anschließenden Terrasse. Das Reliefformat ist höher; die Reihung begründet auch hier noch das Nebeneinander, tritt aber gegenüber der Ausbreitung nach der Höhe zu zurück. Schon in den Reliefs des unteren Umganges war dies zu beobachten, so in Abb. 30 die obere Reihe der Figuren oder in Abb. 28 die bogenförmigen und diagonalen Verbindungen; hier (32, 33) drängt nun schon das veränderte Format auf eine stärkere Einstellung auf Höhenstaffelung; neue Bildkompositionen treten damit auf; symmetrische Verteilung, zentrale oder einseitig diagonale Staffelungen, doppelte Figurenreihen; das hängt wieder gleichzeitig mit der inhaltlichen Gebung zusammen: hier handelt es sich nicht mehr um die Erde mit ihren flüchtigen, vergänglichen Situationen, sondern um die Himmel, die im irdischen Vorstellungsmaß verkörpert sind. Hier waltet ein anderes Tempo als in den Reliefs der untersten Reihe; der ganze Bildvorgang wird feierlicher entrollt, ist überirdisch-verharrender, hieratischer; das Darstellerische wird zum sinnbildlichen Ausdruck. An diese Bildszenen knüpfen dann die Reliefpaneels der Tempelwände an. Ich kann hier leider nur ein nicht in allen Maßen charakteristisches Beispiel bringen, aber es lassen sich doch die neuen Form- und Bedeutungselemente erkennen; so vor allem die stärkere Staffelung, die aus der Höhenentwicklung sich ergibt (32):

die Gruppe der Dienerinnen, dann die sitzende Einzelgestalt, dann die Bodhisattva=ähnliche Figur in dem hohen und herrlichen Palast; die Staffelung dabei einseitig, d. h. in einer einzigen, nicht rückläufigen Bewegung entwickelt, wobei der Hauptakzent auf der männlichen Figur liegt. Auch die durch das Auftreten einer Hauptfigur sich von selbst ergebende stärkere Zentrierung der bildlichen Komposition auf eben diese Figur ließ sich schon in Abb. 30 feststellen. Die ganze Formgebung ist ruhig und prächtig, der ornamentale Ausdruck überwiegt das figürliche Element; das hohe Dach und die phantastisch=märchenhaft stilisierten Bäume füllen die obere Bildfläche aus. In anderen Reliefs dieser Reihe wird die Komposition noch schärfer auf die einmalig=diagonale oder die doppelt=zentrale Staffelung, noch rückhaltloser auf die Feierlichkeit ornamentaler Pracht als Ausdruck überirdischen Glanzes eingestellt. Ganz klar kommt in Abb. 33 Symmetrie, Höhenstaffelung und der ornamentale Charakter zum Ausdruck.

Die kleinen Reliefpaneels am Treppenflügel von Mendoet ‹37› lassen sich eng dem Stil der Reliefserien am Sockel des Boro Budur angliedern; die dargestellten Tierfabeln, die Wirkliches und Märchenhaftes liebevoll miteinander vermischen, sind dabei mit besonderer Intimität auf einfache Bildformeln gebracht ‹siehe Anhang›.

Die Gruppen von der Balustrade des Prambanan ‹66 und 67›, etwa 100 Jahre später als die Boro Budur=Reliefs, enthüllen wieder die besondere Lust und Gabe zur Gruppenbildung, zur rhythmischen Gemeinsamkeit, zur figürlichen Verknüpfung; gleiche Elemente wie bei den Reliefgruppen der untersten Reliefserie des Boro Budur wirken auch hier, während die plastisch=ornamentale Behandlung mehr an die Reliefs des zweiten Umgangs erinnert ‹32›. In beiden Fällen gehen aber diese Gruppen weiter; es sind selbständige Formgebilde ohne reliefplastische Einreihung und damit nicht Träger einer eigentlichen Handlung, sondern Verkörperung einer Vorstellung; als Apsarasa's mit ihren männlichen Begleitern der Inbegriff himmlischer Freuden; menschliche Glücksgefühle in die Regionen des Himmlischen hinaufgetragen, Liebe, Tanz, Musik und Schönheit; das sinnlich Körperliche in überwirklicher Vollendung. Man bedenke, dasselbe Volk, das eine abstrakte Spekulation zur Formwirklichkeit machte, hat diese Apotheosen erotischer Schönheit künstlerisch verwirklicht! Weisheit und Sinnlichkeit auf die Formel künstlerischer Anschaulichkeit und Gültigkeit gebracht. Die Reihung, d. h. das Nebeneinander bildet auch hier die Grundlage der Abfolge, aber in doppeltem Sinne modifiziert: durch die zentrale Verdichtung und die frontal sich ausdrückende, plastische Tiefe. Die Gruppe ist symmetrisch geordnet; die Mittelfigur, gleichzeitig die höchste, ist die am stärksten frontale und die plastisch am weitesten hervortretende, also Staffelung durch Größe, Bewegung und Tiefe. Die Verknüpfung ist auf Relationen und Parallellagerungen, auf symmetrische und frontale Gliederung hin angelegt: an der rechten Seite die wagerechte Haltung der Arme mit dem doppelten Ellbogenmotiv, an der linken die zweifache Kurve der Arme; die Gesichter in frontalem Gleichklang, die Brüste in der Abfolge eines Bogens, die Hüften und Gurtbänder auf gleicher Höhe; alles gesteigert durch die rundplastische Entwicklung, durch die Schrägstellung der Seitenfiguren und den Wechsel in der Lagerung der Beinpartien. Solche Beinpartien bilden ja den schwierigsten Teil bei der Komposition einer Gruppe, d. h. wie man sechs gleichlaufende Partien rhythmisch bewegt und zusammenschließt; im Oberkörper ist diese Aufgabe leichter zu lösen durch Wechsel der verschiedenen Motive, wie Kopf, Brust und Arme; hier aber liegt nichts als eine sechsfache Wiederholung vor. Um so überwältigender ist die Lösung, gerade durch die Einfachheit der plastischen Abwandlung von Stand= und Spielbein; die Kniee der Seitenfiguren sind schräg nach vorn gestellt, in paralleler Lage, die inneren Beine senkrecht und zurücktretend; die Hauptfigur mit dem rechten Bein heraustretend, das Knie aber nach rechts hin

durchgedrückt, also gegen die parallel liegende Bewegung bei den beiden Seitenfiguren; so ergibt sich eine Abfolge der Tiefe, Lage und Bewegung nach von rhythmischer Fülle, die die frontale Gruppierung mit dem Wechsel der Tiefe erfüllt; man beachte daraufhin die Fußstellungen. Durch Lösung von der Reliefwand werden die plastischen Werte auf einen Mittelwert zwischen frei=plastischer und reliefplastischer Stärke und Freiheit gesetzt. Die Profile sind Rundfolgen der plasti=schen Schwellungen, gegen den tiefen Schatten der Nischen gestellt; alle Kurvaturen aus der plastischen Tiefe und der Vollkörperlichkeit der Gestalten entwickelt. Auch in Abb. 67, wo eine Wandfläche die Gruppe unmittelbar hinterschließt, sind trotzdem die plastischen Profile frei abge=löst. Bildraum und natürlicher Raum gehen hier ineinander auf, nur daß der natürliche Raum durch die architektonische Grundform eine Gliederung erhält.

Abb. 76 und 77 sind an dieser Stelle zu erwähnen, da die Beziehung von Figur zum Bild=hintergrund auf einer ähnlichen Auffassung beruht wie bei Abb. 67. Der Wandfläche fehlt der Tiefenausdruck, so daß die Figuren sich mehr vom Hintergrund ablösen, ohne aber in einem be=sonderen Bildraum eingeschlossen zu sein; bei 77 verläuft die Szene in einem ausgesprochenen Nebeneinander vor der neutralen Wand; bei 76 in frontaler Entwicklung aus der Tiefe her, wo=bei der Grund fast ganz ausgefüllt wird; das ist neu und gibt dem Relief einen ornamentalen Paneelcharakter. In all diesen Reliefs, die der mitteljavanischen Spätzeit angehören, läßt sich dabei das Nachwirken von Boro Budur=Motiven deutlich wahrnehmen; zwar ist eine gewisse Erhärtung unverkennbar; die Arbeit ist trockener und der Ausdruck — gegenüber der sensiblen Reizbarkeit der Boro Budur=Arbeiten oder der sinnlichen Fülle der Prambanan=Gruppen — etwas plump und dünn.

Den Reliefs der ersten Galerie des Boro Budur ⟨25—31⟩ — mit ihren irdischen Szenen — ent=sprechen im Prambanan die Reliefs der dritten Reihe an der Innenseite der Balustrade ⟨68, 69⟩, denen der zweiten Galerie des Boro Budur — mit ihrer repräsentativen Feierlichkeit ⟨32, 33⟩ — die der vierten Reihe des Prambanan ⟨71, 72⟩. In beiden Fällen aber ist der Unterschied zwischen den Prambanan= und den entsprechenden Boro Budur=Reliefs gewaltig, obleich nur etwa ein Jahr=hundert zwischen beiden Bauten liegen kann; ebenso groß ist aber auch der Unterschied der Prambanan=Reliefreihen untereinander ⟨68 und 71⟩; wir erkennen hier auf Grund der inhaltlichen Gegebenheiten, nicht auf Grund zeitlicher Unterschiede einen merkwürdigen Wechsel in der Form=gebung; auf der einen Seite ⟨68⟩ herrscht das szenarisch=Darstellerische, auf der andern ⟨71⟩ das rein Figürliche, das symbolisch=Verkörpernde; einmal die an sich märchenhafte Handlung, mit aller Tatsächlichkeit als ein Geschehnis auf Erden, breit und unter Betonung des Inhaltlichen geschil=dert, das andere Mal die Seinvorstellung überirdischer Wesen unter Ausschaltung alles Akzessori=schen; einmal bildräumliche Darstellung, das andere Mal Abstraktion von allen bildräumlichen Motiven; das geht so weit, daß wir kaum noch von einem Relief sprechen können. In jenen Boro Budur=Reliefs waren Buddhagestalt und Gefolgschaft bildlich durch Staffelung sowohl distan=ziert wie verbunden, und die zentralen Motive nur um die Buddhagestalt herum gruppiert; die Komposition aber blieb die der bildlichen Szenerie; hier ⟨71⟩ ist das Reliefganze in drei recht=winklige Teile aufgeteilt; links und rechts je eine Gruppe von drei Begleitern und in der Mitte in mächtiger Majestät die Göttergestalt; statt bildlicher Gruppierung also eine rein symme=trische Zusammenstellung; die seitlichen Gruppen sind jede für sich durch ein auffälliges Ornament=band gerahmt und werden so zu besonderen Paneels. Die Figuren sind verhältnismäßig flach mo=delliert, streng der vorderen Bildschicht eingeordnet, aber durch Überschneidung und durch plastisch=rundkörperliche Motive der Tiefe nach entwickelt; der Gruppenzusammenschluß ist — besonders bei der linken Gruppe — ähnlich wie bei Abb. 66, 67; die Figuren füllen dabei fast die ganze Paneel=

fläche aus; wo der Bildgrund stehen bleibt, wirkt er als tiefer, unendlicher Schatten, ohne selbst aber modellierend einzugreifen, so daß ein figuratives Ornamentmuster auf dunklem Grunde entsteht. Beim Mittelpaneel ist dagegen alles auf die bildplastische Wirkung hin angelegt; keine Rahmung, keine Flächenaufteilung und kein bildräumlicher Abschluß; die Göttergestalt freiplastisch gearbeitet, wesentlich frontal gegliedert, sitzt auf einem Thron, dessen Lehne zum dekorativen Hintergrund wird; Abb. 72, 73 geben eine solche Mittelgestalt aus einem anderen Relief derselben Reihe wieder, auf die wir im Rahmen der Bildplastik noch zurückkommen müssen.

In Abb. 68 und 69a, b sind Szenen aus dem Râmayâna geschildert; in ihnen kommt eine gegenüber den Boro Budur-Reliefs neue Auffassung klar zum Durchbruch. Die Szenen spielen sich auf der Erde ab; das Tempo der Schilderung wechselt, teils weit ausgesponnen, teils — besonders dem Ende zu — knapp zusammengefaßt. Zeitlich getrennte Vorgänge werden auch hier wohl in einem Relief vereinigt (68). Der Vorgang ist, wie im Boro Budur, in ein reihenmäßiges Nebeneinander zerlegt; die Verknüpfung ist aber nicht mehr in rhythmisch durchlaufender Abfolge gegeben (13) und die Handlung nicht mehr der strengen Komposition eingeordnet, sondern hier sind die Figuren lediglich auf Grund des Vorganges miteinander verbunden; statt der ornamental-rhythmischen eine inhaltliche Verknüpfung. Auch der Charakter der Handlung ist ein anderer: das Idyllische, Geruhsame, das episch Verharrende tritt gegenüber einer dramatischen Eindringlichkeit in den Hintergrund; damit fällt auch die — soz. musikalische — Gruppenbildung weg, deren Hauptmotiv das rhythmisch-epische Verharren war; hier ist die inhaltliche Gebung zu stark, die Anteilnahme am Vorgang zu vehement. Die Handlung reißt die figürliche Abfolge mit sich fort und die Figuren selbst sind zu stark unter dem handelnden Aspekt aufgefaßt; das dramatisch-inhaltliche Moment hat die rein ornamentale Verknüpfung zersprengt. Wie das figürliche Element dem inhaltlichen unterworfen ist, so das bildräumliche Element dem szenarischen; die Tatsächlichkeit der Vorganges und die Intensität der Handlung verlangten nach der einmaligen Deutlichkeit einer räumlichen Situation, und so tritt nun anstelle des unendlichen Tiefenausdrucks des Hintergrundes und anstelle der einfachen, bildräumlichen Schicht eine beide Teile zusammenfassende Raumdarstellung; also auch der Raum wird hier darstellerisch behandelt, so daß der früher neutrale Hintergrund zum Situationsraum wird. Dabei wird die Behandlung der Bäume und Tiere naturalistischer und bewegter; sie passen sich ausgesprochener der Situation an; in Abb. 69a füllen wechselnde Bäume den Hintergrund aus, wobei sie plastisch die Figuren überragen; in Abb. 68 sind komplizierte Tiefenszenen zusammengestellt; so die hockende Gestalt am Boden, die am Feuer eine Fackel anzündet, daneben ein Lamm und im Baum darüber eine andere sitzende Gestalt; besonders reizvoll ist in Abb. 69b die Szene der aus den Wassern aufsteigenden Göttin in der grazilen Anmut ihrer flehentlichen Bitte inmitten der Tiere des Meeres. Diese ganzen bildszenisch ausgesponnenen Anordnungen bleiben aber letzten Endes doch darstellerische oder dekorative Flächenfüllung; die Tiefe selbst wird nicht dargestellt; perspektivische Verkürzungen oder illusionistische Tendenzen treten auch hier nicht in Erscheinung; die Anordnung ist wesentlich ein Übereinander mit plastischen Verschiebungen. Die figürliche Auffassung übertrifft an charakterisierenden Handlungs- und Erscheinungsmotiven noch die Reliefs vom Boro Budur, so in Abb. 69a die Affentypen mit der grandiosen Mischung von animalischem Charakter und menschlichem Ausdruck.

Daß aber bildräumliche Tiefe im Grunde mit der plastischen Tiefe identisch bleibt, läßt sich deutlich in dem Relieffragment Abb. 70 wahrnehmen. An diesem Fragment, das wohl einem Relief der Nebentempel von Prambanan entstammt, lassen sich auch die figürlichen Elemente dieses spä-

teren mitteljavanischen Reliefstiles feststellen. Wir werden das Fragment in ähnlicher szenarischer Umgebung zu denken haben wie bei den Reliefs 68, 69. Bildräumliche Schicht und Wandtiefe sind vereinheitlicht; die ganze Schrägbewegung ist aus der imaginären Wandtiefe heraus entwickelt und trotz der flacheren Anlage ist die Tiefenexpression unmittelbarer als im Boro Budur. Dabei wird weiter deutlich, wie stark das alte, rhythmische Element der Verknüpfung im einzelnen noch immer vorherrscht; so beruht die ästhetische Wirkung auf dem Prinzip der melodischen Verdoppelung, des gesteigerten Gleichklanges sowohl der Höhe wie der Breite nach: Füße, Knie, Hände, Brüste, Köpfe in einem gleichzeitigen Nebeneinander und in jeweiligem Übereinander, allmählich und unter gleichzeitiger Brechung nach der Tiefe zu in diagonale Schrägstaffelung übergehend. Der Schub der Masse geht einmal vom linken Knie, wo der stärkste plastische Akzent liegt, bis zum Kopf der rechts sitzenden Figur und zugleich zurück bis in den Schoß und nach rechts unten in wesentlich wagerechter Entwicklung; daneben aber wird eine weitere Bewegungstendenz von links oben nach rechts unten deutlich, die die tiefliegende Schoßpartie überspringt; die dreidimensionale Beherrschung und Differenzierung ist somit ausgeprägter als im Boro Budur; der Bildraum deckt sich mit dem plastischen Tiefenraum. Leider kommt dies nach allen drei Dimensionen hin entwickelte Relationsmaß nicht voll zur Geltung, weil der inneren Arm- und Schulterpartie die plastische Entfaltung fehlt. Ergreifend ist der Gesamtausdruck: diese ganze primitive Inbrunst der gläubigen Andacht; das erdhafte Dasitzen, Händefalten, Aufschauen und Lauschen, ergriffen und doch nicht überwältigt, selbstverloren und doch so selbstsicher. Der psychisch inhaltliche Ausdruck bildet hier ein positives künstlerisches Element, ist nicht bloß eine literarische Beifügung.

Auch das Relieffragment Abb. 75 gehört dem Prambanan-Kreis an; hier ist die Vertiefung nach dem Bildhintergrund zu noch energischer als bei 69, die Verknüpfung der szenarischen Beitaten wie Baum und Fels mit den Figuren einheitlicher und die gestaltliche Anlage voller; interessant ist, wie trotz der plastisch stark vordringenden Haltung eine Bodenandeutung vermieden wird, indem die Füße in wechselndem Maße in Aufsicht oder in Schräglage gegeben sind. Wie in den Seitenpaneels (71) ist auch hier die Bildtiefe zur Schattenwirkung gesteigert, während das Licht das plastische Gefüge heraushebt. Solche Tiefendunkel-Effekte haben wir auch schon im Ornament konstatieren können; wichtig ist die Feststellung an dieser Stelle aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen, da die ostjavanischen Reliefs zum Teil auf diesen Effekt hin angelegt sind. Schon hier ergibt der Licht- und Schattenwechsel eine merkwürdige, ins Unheimliche gesteigerte Wirkung.

Die ostjavanischen Reliefs zeigen nun untereinander noch größere Verschiedenheiten wie die mitteljavanischen; die Gemeinsamkeit dieser Reliefs aber tritt sofort in den Vordergrund, wenn wir ost- und mitteljavanische gegenüberstellen: eine vollkommen veränderte Formgebung und Bildstimmung; wohl liegen gemeinsame Züge vor, treten aber vor den Verschiedenheiten ganz zurück. Wir könnten erwarten, daß es sich hier um formelhafte Erstarrung und Erhärtung oder nach der anderen Seite hin um eine virtuose Steigerung oder naturalistische Ausbeutung handeln könnte; aber weder das eine noch das andere trifft zu; es handelt sich um eine Neubildung, der man nicht gerecht wird, wenn man sie nur als Rückbildung auffaßt, eine Neubildung als Ausdruck eines veränderten Weltempfindens und Kunstwollens, wie wir bereits bei der Ornamentik feststellten. Es erleichtert dabei die Aufgabe nicht, daß diese Umbildung durchkreuzt wird von neuen südindischen Einflüssen von entgegengesetzter Tendenz; doch wird dies erst bei Behandlung der Bildplastik deutlicher in Erscheinung treten. Nur so viel sei schon hier vorweg genommen, daß, wenn man ost- und mitteljavanische Entwicklung als eine durchlaufende Entwicklung ansieht, man seine an sonstigen Entwicklungsabläufen gewonnenen Erfahrungen auf den Kopf stellen muß, denn hier

steht die phantastische Ornamentalisierung, die strenge Linienwirkung, die abstrahierende Körperformulierung am Ende und die sinnliche Anschaulichkeit, die vollplastische Beweglichkeit und eine im gewissen Sinne naturalisierende Körperauffassung am Anfang, ohne daß es sich hier aber um einen einfachen Auflösungs- oder Erhärtungsprozeß handelt; diese ostjavanische Zeit ist in keinem Falle etwa als Niedergang aufzufassen, sondern als eine Umbildung der vorderindischen Tradition auf Grund der javanischen Volkskunst, bzw. hinterindischer Einflüsse.

Auch hier in Ostjava kommen meist wieder umlaufende Reliefreihen vor, aber nicht in einzelne gerahmte Bildszenen aufgeteilt, sondern durchgehend, oder in größere Abschnitte zerlegt und dabei sehr niedrig im Format, nur schmale Bandstreifen; daneben paneelartige Relieftafeln. Die reihenmäßige Abfolge des Nebeneinander kehrt auch hier durchgehend als Grundelement wieder. In Abb. 118 vom Panataran treten Ähnlichkeiten mit Formprinzipien der Boro Budur-Reliefs noch am ehesten zutage. Der nackte Hintergrund, das Vorherrschen des figürlichen Elements und eine gewisse Umsetzung des Vorgangs in rhythmisch verknüpfte Abfolge; in jedem Falle aber in ganz anderer Auffassung oder Motivierung. Statt der plastisch entwickelten Figurenabfolge im rhythmischen Wechsel von Gruppen- und Hauptfiguren hier eine kleinfigurige, fast unartikulierte, geradezu flimmernde Vielfältigkeit des Nebeneinander ohne Gliederung und Staffelung, ohne Schichtung der Bildhöhe nach, in ununterbrochener Folge, kaum daß eine Hauptfigur zu besonderer Wirkung kommt; so geht auch die dramatische Beziehung zwischen dem Speer schießenden Manne und dem vom Wagen stürzenden fast ganz unter; wie auf einem Filmstreifen rollt Bildszene auf Bildszene vorüber, nirgends die Fläche unausgefüllt lassend. Der Wandgrund hat dabei keine räumlich-immanente Beziehung mehr zum Figürlichen; er gleicht einer nackten, neutralen Projektionswand. Dem entspricht wiederum die plastische Behandlung der Figuren, die rein auf Fläche, nicht auf Tiefe eingestellt ist; so fehlt der rhythmischen Verknüpfung vor allem das Moment der Rundabfolge völlig; sie ist lediglich — soweit nicht die inhaltliche Verknüpfung das Bindemittel darstellt — lineare Abfolge; nirgends weichen die Figuren in die Tiefe zurück oder wachsen aus der Masse heraus; reine Profilgebung anstelle der Schrägstellungen und Überschneidungen; der Oberkörper wird meistens nach vorn gedreht, so daß beide Schultern frontal gesehen sind, ähnlich wie im ägyptischen Relief oder den Reliefs von Angkor Vat. Das Relief ist also ganz auf Fläche hin angelegt unter ausschließlicher Verwendung nur einer einzigen, dabei sehr schmalen und untiefen Bildschicht, und die Wirkung dieser Reliefs gibt wohl zugleich die richtige Einflußquelle für diesen neuen Stil an: Marionettenspiel vor einem neutralen Hintergrund, Schattenspielfiguren, Wayangspiel. Tatsächlich geben diese Figuren, das wird bei den folgenden Reliefs noch klarer hervortreten, den Typus javanischer Wayangfiguren wieder in ihrer expressiven Beweglichkeit, Silhouettenwirkung, Profilstellung und selbst in Gestus und Kostümierung. Andererseits liegen hier deutlich Anklänge an hinterindische Reliefgebung vor; es muß vorderhand dahingestellt bleiben, ob die Formbildung des Wayangstiles eine alte einheimische Tradition ausdrückt, oder ob auch diese schon von hinterindischen Elementen beeinflußt ist.

Daß es sich dabei nicht einfach um eine Typisierung des Reliefstiles handelt, sondern um Ergründung neuer Formbegriffe, zeigt das Reliefbild Abb. 110, das ebenfalls vom Panataran (108, 109) stammt. Diese rechteckigen Tafeln sitzen am Sockel in umschichtigem Wechsel mit den Tiermedaillons, wobei auffällig ist, daß die Angliederung an die Architektur umgekehrt ist als im mitteljavanischen Stil insofern, als hier die stark hervortretenden Medaillons in den eigentlichen Paneelvertiefungen sitzen und an den pilasterähnlichen, hochstehenden Trennungsflächen die reliefmäßig vertieften Tafeln angebracht sind, während man die vertieften Reliefs in den Paneels ver-

muten sollte. Das Relief 110 zeigt den ganzen Reiz und Wert dieses neuen linearen Flächenstiles; das Ausschlaggebende ist, daß das zeichnerische Element durchweg anstelle des plastischen steht, wobei jener Hell=Dunkel=Kontrast, dessen Vorläufer wir im plastischen und ornamentalen Tiefen=dunkel fanden, hier — beinahe als ein Kontrast von Schwarz und Weiß — das Grundmotiv der Formgebung bildet. Der Hintergrund ist eine gleichmäßig schwarze Fläche, der eigentliche Bild=grund eine weiße bzw. helle Fläche. Die Szene ist durchaus bildmäßig geschlossen komponiert: Sita erhöht, unter einem Baum sitzend, daneben eine Dienerin (siehe Anhang). Die Figuren sind in Fläche übersetzt, doch nicht so, daß jegliche Überschneidung vermieden wäre, sondern so, daß der Profilumriß alles Wesentliche der körperlichen Erscheinung und Haltung ausdrückt; dabei werden die plastischen Tiefen= oder Schräglagen frontal in die Fläche gedreht, wie beim Oberkörper, oder in Aufsicht gegeben, wie bei der Schoßpartie der Sita und beim Thronsitz; leichte plastische Mo=dulationen werden innerhalb der Fläche den rundkörperlichen Vorlagen gerecht, wobei aber die Profile rein ins Zeichnerische übertragen werden; das wird an den Armen deutlich. Die leere Bildfläche ist mit phantastisch verstreuten Wolkenornamenten frei gefüllt. Alles das bedeutet eine vollkommene Übersetzung des Wirklichkeitsbildes in ein künstlerisches Bild voll geheimnisvoller Wirkung; ein Eindruck eines in Lichtwerten umgekehrten Schattenspieles, einer fast spukhaften Erscheinung, ganz unwirklich, rätselhaft in der Stimmung und doch packend im Ausdruck. Denn bei alledem eine strenge Charakterisierung des Erscheinungsmäßigen, Deutlichkeit des Hergangs und viel beobachtungsmäßige Realistik: die kümmerliche Trostlosigkeit der Sita in ihrer verzweif=lungsvollen Traurigkeit, doch unerschütterlich in ihrer Treue; die Haare ungeordnet herunterfallend, dies hilflose Umsehen, dies ermattete und zusammengeschreckte Dasitzen; dann die Dienerin, zu=redend wohl und aufmerksam zugetan.

Anstelle der plastisch klaren Anschaulichkeit einer Erscheinung die zeichnerische, fast malerische Unwirklichkeit der Stimmung; so überwiegt das Gefühlsmäßige das sinnlich=Anschauliche, das Traum=hafte — das sinnlich=Greifbare, die Phantasie der Zeichnung — die Vitalität der Modellierung. Das körperhafte Bewußtsein scheint ausgeschaltet oder überwunden. Alles Überwirkliche, Ideelle, Geistige und Psychische wird als etwas Unkörperliches, als etwas der dreidimensionalen Brutalität Entgegen=gesetztes empfunden und als solches in die geheimnisvolle, ungreifbare Fläche übersetzt; alles, was nicht unmittelbar sinnlich=greifbar ist, was Vorstellung oder Gefühl ist, wird von vornherein inner=halb der Unendlichkeit der Fläche erlebt.

Einen anderen Charakter noch als diese Panataranreliefs zeigen die Djagoreliefs, dabei auch untereinander wiederum merklich verschieden. Die untersten Reliefs am Sockel (119a) schließen inso=fern an die Panataranreliefs (118) an, als auch hier die Figuren im Profil gegen den glatten Grund gesetzt sind; die plastische Oberfläche aber ist aufgerauhter, stärker in Aktion gesetzt; die durch=laufende Figurenfolge wird durch szenische Beigaben zersprengt, die, wie wir schon anderen Ortes andeuteten, stark ornamental umgebildet sind; so die Sonne und das lange Wolkenband, das die rechte Gruppe in den Himmel versetzt. In den Reliefs vom Bügel (119b) ist der Grund ganz auf=gelöst, so sehr vertieft, daß er in tiefem Schatten liegt; so treten auch hier wieder tiefenplastische Gruppierungen auf, wie bei der Mittelfigur, wo die eine Figur ganz aus dem Hintergrund kommt und überschnitten wird von einer anderen, deren abgewandte Schulter nicht nach vorn in die Fläche gedreht ist. Der Reliefgrund ist dabei fast vollkommen gefüllt. Die plastische Anlage ist so aufgerauht und nach der Tiefe zu aufgewühlt, daß sich ein unheimliches Widerspiel von Licht und Schatten, von Tiefe und Fläche ergibt, das zu der Darstellung geradezu in einer unheimlichen und grauen=haften Weise paßt: dieser vornüberstürzende Mann, der von einem anderen an der Kehle gewürgt

wird, daneben die Frau, die unter einem palmettenartigen Baum sitzt und mit den Händen sich die Ohren zuhält, dann die flackernde Bewegtheit der Baum- und Wolkenornamente; dazu die groteske Proportionierung, die aus den Figuren ein unheimliches Riesenvolk macht. Kompositionselemente rhythmischer Verknüpfung fehlen ganz. Man kann hier in jedem Falle wohl von Auflösung sprechen, aber nicht von Zerfall; von Auflösung nicht im Sinne von Gestaltungs-Impotenz, sondern im Sinne von gefühlsmäßig-psychischer Bedrängtheit und Leidenschaft; anstelle einer sicheren Weltbewußtheit, des Ausdrucks der geistigen Überlegenheit über die körperliche Erscheinungswelt und des erkenntnismäßigen harmonischen Ausgleichs zwischen Endlichem und Unendlichem — die Übermacht unfaßlicher Geschehnisse, unendlicher Mißverhältnisse und unbegreiflicher psychischer Emotionen. Diesen Reliefs liegt ein neues Erlebnis der Realität zu Grunde, eine andere Orientierung des Ich zur Umwelt, ein kindliches, unintellektuelles Preisgegebensein; weder die Erkenntnis — Gesamtheit der Vorstellungswelt, noch die erotische Kraft der körperlichen Konzeption, sondern die Reflexe des unfaßlich Wirklichen und des unbegreiflich Unwirklichen als psychische Erlebnisse; die Vorstellung „Gott", der Begriff „Nirvâṇa" lösen sich auf in das Gefühl „Geister", „Geisterwelt". Hier müssen wir wohl den Grund für die gegenüber den mitteljavanischen Reliefs als Auflösung wirkende Formgebung suchen, in der das Plastische zum Malerischen sich auflöst, das Szenarische zum Ornamentalen, die figürliche Anschaulichkeit zum phantastischen Eindruck und die rhythmisch-kontinuierliche Folge zur leidenschaftlichen Darstellung eines Geschehnisses.

Wie im Boro Budur, so wechselt auch hier in der oberen Terrasse das Format, nur noch ausgesprochener, indem die niedrigen Bandstreifen zum hohen Bildfries werden ⟨120, 121⟩; die bildmäßige Rahmung ist schärfer markiert; die Reliefs sind eingelassen und von zwei Ornamentbändern gerahmt, Erde und Himmel symbolisierend, zwischen denen der Vorgang sich abspielt. Der Hintergrund ist glatt und die Gestalten im Profil dagegengesetzt, bei 121 immer im senkrechten Winkel, bei 120 auch unter schräger Aufsicht. Die Figuren nehmen immer stärker den Wayangtypus sowohl in Habitus, Gestus, wie Haltung an; so auf 121 die Figur auf dem links anschließenden Paneel, mit den gestrafften Armen, der Eingliederung des Körpers in eine flache Brettform; diese Figuren zeigen dieselben expressiven Bewegungen, wie sie noch heute javanischen Tänzerinnen eigen sind. Die Figuren selbst sind übermäßig groß, das Szenische dagegen ist miniaturhaft klein, dabei im Übereinander entwickelt: so in Abb. 121 die leider etwas undeutliche Szene mit dem Berg, auf den die Gestalten hinaufsteigen, und den beiden Häusern daneben. Dabei fällt der groteske Humor auf, mit dem diese dickbauchigen Zwerge gebildet sind. In 120 ist der plastische Schnitt im Gegensatz zu den runden und weicheren Formen von 121 oder 119b auffällig eckig und kantig. Die beiden Häuser sind in Aufsicht gegeben, die Gestalten im Übereinander lose über die Fläche verteilt, immer in plastischer Auflage auf den Grund, der als Boden gedacht ist und unter auffallendem Wechsel der Größe. Dies Moment ist hier neu; daß bei der Größendifferenzierung der Gestalten aber perspektivische Erwägungen vorlagen, ist unwahrscheinlich; es handelt sich dabei wohl nur um ein Moment der Flächenverteilung bzw. darum, den Vorgang der Bildfläche anzupassen und inhaltliche Bedeutungselemente zum Ausdruck zu bringen. Die Typenbildung, die szenarische Verteilung, die Bewegungsformeln — alles das ist ebenso unterhaltsam neu wie die plastische und bildräumliche Auffassung, und mag als Bestätigung dienen, daß hier eine konsequente Neubildung vorliegt, die im Gegensatz zu der indischen Großkunst in der einheimischen Volkskunst wurzelt.

Gleichzeitig aber konsolidierten sich in Ostjava neue südindische Einflüsse, die besonders in der Bildplastik sich bemerkbar machten, und die die merkwürdige Erscheinung zur Folge haben, daß

der Tempel Djago, der außen solche Reliefs trägt, wie die eben besprochenen, im Innern Figuren wie Abb. 124—126 beherbergt. Diese Tatsache zeigt deutlich das Nebeneinander zweier Hauptströme, eines javanischen und eines südindischen, die sich später dann miteinander vermischen. Das Relief 111 scheint diesem südindischen Einflußstrom, dessen Merkmal eine vollplastische, fast naturalistische Formgebung ist, anzugehören, oder doch von ihm gespeist zu sein; es sind zwar Beziehungen auch zum Prambanan (68, 75) zu erkennen, die ganze Naturalistik, die plastische Stärke, die Einzellösung der Figuren vom Grund sind jedoch in diesem Maße der mitteljavanischen Kunst fremd; auf der anderen Seite ähnelt das Zerklüften des Hintergrundes der Formanlage der Djagoreliefs, wie Abb. 119a und b zeigen, und eine Gestalt, wie die, die rechts unter dem Baume sitzt, mit den knochigen Schultern, dem merkwürdigen Haltungsausdruck und Gestus (111) wirkt wie eine Übersetzung der Sitagestalt (110) ins Plastische.

RELIEFPANEELS

Fast alle diese Reliefs gehörten zyklischen Reliefserien an mit durchlaufender Handlung und begleiteten die Terrassenumgänge, Sockel oder Balustraden, also alle horizontalen Architektur-Schichten und waren dementsprechend fast durchgehend Langreliefs und nach dem Prinzip der Reihung aufgebaut; dazu kommen nun noch die großen Reliefpaneels, die an den Wänden der eigentlichen Tempelkerne sitzen, also dort, wo die architektonische Lagerung einer ausgesprochenen Höhenentwicklung unterliegt, wo statt der horizontalen die senkrechte Folge herrscht; dementsprechend sind diese Reliefs im Hochformat angelegt. Die Tempelkerne haben durchgehend — wie wir sahen — in der Mitte Projektionen, so daß sich von selbst eine architektonische Paneelgliederung ergab: ein erhöhtes großes Mittelfeld und zwei schmale Seitenfelder (44). Nur der Boro Budur kennt als reiner Stûpabau diese Zellas umschließenden Blockwände nicht; wir deuteten aber schon bei den Reliefs 32, 33 an, daß diese Reliefs des zweiten Umganges kompositionelle und figürliche Elemente aufweisen, die über die Formgebung der Reihenreliefs hinausgehen. Die Unterschiede zwischen Paneel — und Reihenreliefs liegen — abgesehen vom Format und der veränderten Beziehung zur architektonischen Grundform — im Inhaltlichen begründet; die Reihenreliefs unterlagen der Handlung, waren Darstellungen eines Geschehnisses, wurzelten in der Vielgestaltigkeit der natürlichen Umwelt; der menschliche Aspekt war das beherrschende Moment der bildlichen Anlage. Anders hier: nicht mehr die Erde, sondern der Himmel, nicht das Vergängliche, sondern das Seiende, nicht das Erzählerische, sondern das rein ideell Verkörpernde, nicht die Sinnlichkeit, sondern die Sinnfälligkeit, nicht der einzelne, handelnde Mensch, sondern übermenschliche Wesen, wie die wirkenden Bodhisattva's, nicht ein einmaliges Ereignis auf Erden ist geschildert, sondern ein Zustand in den Regionen des Überirdischen. Aber auch in diesen Reliefbildern, in denen das Vorstellungsmäßige das Tatsächliche übersteigt, das Überirdische in die Anschaulichkeit sinnlicher Erscheinung aufgefangen ist, sind es — jedenfalls, soweit die Hauptbauten des Boro Budur-Kreises und der Prambanan-Ebene in Betracht kommen — noch nicht die letzten großen Gottideen, die zur Darstellung gelangen, ist es noch nicht der letzte, nicht nur überirdische und übermenschliche sondern überwirkliche Ideengehalt, der hier zur künstlerischen Erscheinung wird. Es sind in der Hauptsache die Vorstellungen der Bodhisattva's und verwandter Wesen, die zwar nicht mehr der Erde angehören, aber doch noch mit der Erde verknüpft sind, die, wenn auch im höchsten Sinne, noch handelnde und wirkende Organe sind die in den Reliefbildern verkörpert wurden. So wird uns auch hier wieder jene inhaltliche Totalität eines Tempelbaues um ein Stück klarer, indem eine solche Formgesamtheit auch darstellungsgemäß die ganze Vorstellungs- unf Erlebnisgesamtheit der irdischen, überirdischen und überwirklichen

Sphären verkörpert und umfaßt. Welch gewaltige Kraft der Vorstellungs-Synthese bedeutet das, nicht nur eine einzelne spekulative Idee, eine einzelne überwirkliche Beziehungssetzung zu verkörpern und zu symbolisieren, sondern den gesamten spekulativen Vorstellungsbereich eines Weltsystems als eine Einheit auch künstlerisch zu verwirklichen.

Entsprechend dem überirdischen Charakter des Darstellungsinhaltes herrscht in den Reliefbildern die symmetrische Anordnung vor, die großen beruhigten Profillinien und — entsprechend auch dem Hochformat — die zentrale Staffelung. Die schönsten und monumentalsten solcher Reliefgemälde befinden sich am Mendoet ⟨36⟩, von denen leider keine Einzelabbildung zu beschaffen waren. Diese Reliefs bedeuten die grandiose Beherrschung monumentaler Flächen durch rhythmische Verteilung der reliefplastischen Akzente; in Abb. 36 mag man noch gerade den Dreiklang im Aufsteigen der Bäume und Gestalten erkennen. Am Pawon ⟨43⟩ umfaßt das Mittelfeld eine symbolische Darstellung ⟨44⟩, gewissermaßen die monumentale Steigerung kleiner Ornamentpaneels, wie die von Sewoe ⟨53⟩: um einen reich stilisierten Baum sind symmetrisch Gandharven und himmlische Wesen gruppiert; leider wirkt die Fläche durch die sonst ungebräuchliche Verbauung mit Lichtöffnungen bei der stark plastischen Formgebung etwas gedrückt. In den Seitenpaneels Abb. 44, 45 tritt das darstellerisch-Szenische vollkommen in den Hintergrund; es sind einzelne große Gestalten in reicher Umrahmung, im Mendoet, wie Dr. Krom dargelegt hat, acht Boddhisattva's, hier im Pawon männliche oder weibliche Gestalten. Der Reliefcharakter geht dabei ins Bildplastische über; je eine Figur, die plastisch die gesamte Paneelfläche beherrscht. Damit geht auch alles Kompositionelle in die plastisch-figürliche Anlage der Einzelgestalt über; aus der Gegenüberstellung von je zwei Figuren als einem Begleitpaar des Mittelbildes ⟨44⟩, ergibt sich aber erneut eine kompositionelle Verknüpfung von Figur zu Figur, die auf den Prinzipien der symmetrischen Korrespondenz und der rhythmischen Relation beruht; die Hauptmotive sind dabei: wechselnde Haltung, Drehung und Bewegung. So wiederholt sich hier der Gestus der Arme, während die Beinpartien verschieden behandelt sind, das eine Mal wesentlich frontal, das andere Mal in ausgesprochener Lösung von Spiel- und Standbeinmotiven, wobei der rechte Fuß hinter den linken tritt, die Köpfe wiederum sind einander entgegengewandt und die Drehung in den Hüften beide Male nach der Mitte zu, also nach Innen, gekehrt. Die plastische Anlage ist tief und kräftig entwickelt; die Abfolge der Massenakzente dem körperlichen Rhythmus eingeordnet. Weder in den Reliefreihen, noch bei den Einzelplastiken kommt eine solche rundkörperliche Durchbildung vor, wie hier in der durch Stand- und Spielbein gelösten Bewegung um die eigene Achse. Trotz der Schrägstellungen, Überschneidungen und der Runddrehung bleibt doch der frontale Charakter beherrschend; es liegt hier formal eine ähnliche Bildung vor, wie in den Begleitfiguren der Jakushiji-Trinität in Japan, die etwa derselben Zeit angehören. Der Bildgrund bleibt nackt und wirkt einmal im Kontrast zu der rundplastischen Differenzierung als flächige Beruhigung, andererseits aber in dem — bereits öfter erwähnten — Raumsinn; dieser „unendliche" Tiefenausdruck hebt auch hier den starren Gegensatz zwischen Fläche und Plastik auf und paßt in seiner unszenischen Abstraktheit durchaus zu der überirdischen Gültigkeit, die diesen Gestalten zukommen soll. Abgeschlossen werden die Figuren sämtlich durch reiche Rahmungen von ornamentaler Pracht; hier Halbpilaster mit Bekrönung und Hängemotiven. Diese stark ausgezackten und reich gegliederten Halbpilaster vermitteln zwischen den senkrechten Wandkanten und den körperhaft-bewegten Profil-Silhouetten der Gestalten, unterstreichen die symmetrische Ordnung und betonen durch die Bekrönung das Mittellot, verstärkt meistens durch eine Rosette oder herabhängende Glocke, binden somit die freie Beweglichkeit der Figuren an eine symmetrisch zentrierte Achse; so verweben sich hier zentrale und frontale Werte mit plastisch-figürlichen und ergeben ein Gleichmaß von sinn-

fälliger Anschaulichkeit und rhythmischer Gültigkeit. Das weibliche Ideal, das den Gestalten zu Grunde liegt, ist das fraulicher Reife und tropischer Schönheit; in der ostjavanischen Plastik werden wir dazu noch das Bild der heroischen Frau kennen lernen. Abb. 45 gibt ein anderes Seitenbild des Pawon mit einer männlichen Gestalt, ganz auf die große Linie hin angelegt, ruhig und voll königlicher Beherrschtheit, milde, und im Verhältnis zu den Frauengestalten eher zart als männlich aufgefaßt. Die Haltung ist wesentlich frontal und die Bewegung bleibt auf den seitlichen Arm=gestus beschränkt. Das Motiv der linken Hand, die den Lotusstengel umfaßt und sich auf die Hüfte stützt, kehrt dauernd wieder; so in der Gestalt vom Kloster Sari (51), die sich eng an die Pawon= und Mendoetfiguren anschließt; alle drei Bauten dürften auch derselben Zeit ange=hören, in Sari sind die ganzen in zwei Stockwerke aufgeteilten Wände mit Figurenpaaren, die um je ein Fenster gruppiert sind, geschmückt; ein Gesamteindruck voll feierlicher Pracht (50). Auch in Abb. 54 kehrt das — den Bodhisattva kennzeichnende — Motiv wieder; hier ist die frontale Anlage und die zentrale Ordnung vollkommen durchgeführt, da es sich nicht um eine Be=gleitfigur, die in Relation mit einer anderen steht, handelt, sondern um ein Mittelfeld und damit um eine einzelne Hauptfigur selbst. Nur der Gegensatz der beiden Attribute, die der Bodhisattva in Händen hält — der starre Stab und der bewegte Lotusstengel — und die Schnur, die diagonal über die Brust läuft und kein Gegenpart hat, stellen Abweichungen von der Symmetrie dar. Das Zusammenspiel von figürlichen, ornamentalen und architektonischen Elementen, von plastischen Wölbungen und glatten Flächen, von Kurven und Geraden, von Bogen und Horizontalen ist von unerhörter Klarheit und Konsequenz. Symmetrische Doppelmotive ergeben den Gleichklang der Seiten und zentrale Einzelmotive den Zusammenschluß und Ausklang nach oben hin: das eine Mal die Beine, Arme, Halbpilaster, die eingeschnittenen Wandstäbe und abschließenden Wandteile, von figürlich gegebenen Profilkurven und plastischen Schwellungen über die geraden Halbpilaster mit ihren modellierten Kelchen an Basis und Kapitäl bis zur gradkantigen Wandebene; das andere Mal Kopf, Krone, Nimbus, Kalakopf und Akroterie, vom plastisch=figurativen bis zum ornamental=reliefplastischen Kalamakara=Motiv, dabei bogenförmig entfaltet, und die plastische Modellierung nach den Seiten zu, also nach den glatten Wandflächen hin, in den Makaraköpfen verflacht, vom Bogen zu dem horizontalen Leistwerk übergehend, und in der Akroterie nach oben hin ausklingend; die Gerade wieder in Kurvenprofile abgewandelt, diesmal die Makaraköpfe nach außen hin gestellt, ins Flachornament abgeschwächt und in zentral überhöhter Spitze endend, zugleich in mächtiger Steigerung der Krone auf dem Kopfe des Bodhisattva. Solche Geschlossenheit ganzer Wandszenen mit ihrem Wechsel plastischer Werte konnte nur erreicht werden, wenn Relief, Plastik, Ornamentik und Architektur auf Annäherungswerten aufgebaut waren und das gesamte Formbild einheitlich konzipiert wurde. Auch die Wandszenen von Kalasan (47 und 48) sind auf solche Gemeinsamkeit der künstlerischen Werte hin aufgebaut, wobei hier noch eine filigranartige plastische Differenzierung hinzukommt.

Abb. 78 gibt ein Figurenrelief aus der Spätzeit der mitteljavanischen Kunst wieder; die langen und schmalen Proportionen ähneln der Relieffigur von Pawon (45), kommen aber auch in ausge=sprochener Art in der gleichzeitigen Bildplastik vor (88). Die plastische Anlage ist gegenüber Pawon flacher und etwas trockener, die Bewegung aber expressiver und ausladender, wodurch die Wir=kung noch stärker auf die Kurvaturen hin eingestellt wird, was an den beiden Armen und den Emblemen mit ihren Relationen zu dem Profil des Nimbus klar zum Ausdruck kommt. Die Be=wegung selbst ist aber vorherrschend nur nach den Seiten hin, nicht wie in 45 im Tiefenrund ent=wickelt. Der stärkeren Profilausladung und den kräftigeren Kurvaturen entspricht eine größere Erregt=

heit in der Linienführung, was vor allem im Lotus deutlich wird; um so weicher aber steht das Gesicht dagegen mit dem Ausdruck seiner milden Überlegenheit und um so kräftiger wirkt der Kontrast des eckig=gradlinigen Opferaltärchens. Eine ähnliche Flächigkeit des Bewegungsablaufes zeigt das Dieng=Relief Abb. 55; bemerkenswert ist der auffallende Wechsel von frontaler Anlage und der Schräglage des linken Beines und auch des Kopfes. Es handelt sich hier um keinen Bodhisattva, sondern um eine vierarmige Vishnugestalt; in den Diengtempeln kommen an den Tempelwänden also auch Darstellungen der großen Gottvorstellungen vor, was jedenfalls auch wohl damit zusammenhängt, daß diese sehr kleinen Tempel keinen Platz zum Aufstellen von Skulpturen im Innern boten. Der ganze Eindruck in diesem Relief ist herber, größer und markiger.

Abb. 122 und 123 legen wieder den plötzlichen Gegensatz von mitteljavanischem und ostjavanischem Stil bloß. Von vornherein fällt auf, daß hier auch in den Wandreliefs des Tempelkernes Handlung gegeben ist, Illustration zu einem sagenhaften Motiv; daß diese Reliefs mit großen Buchseiten zu vergleichen sind, wurde schon erwähnt. Statt der großzügigen ruhigen, rein figuralen Plastik, steht hier eine aufgeregt darstellerische, ins Ornamentale übergehende, sehr flächige Schilderung; am stärksten wirkt bei Abb. 122 die Umsetzung des Figuralen ins phantastisch=Ornamentale, besonders stark die dämonische spukhafte Stimmung und die zur Leidenschaft entfesselte Bewegtheit. Im übrigen sind dieselben Züge vorherrschend wie in den schon behandelten Bandstreifen=Reliefs vom Djago (119—121).

PLASTIK, ALLGEMEINES

Es verbürgte die Formeinheit des Monumentes, das baukünstlerische nnd bildkünstlerische Formgebung von gemeinsamen Werten und Elementen ausgingen; diese gegenseitige Zusammengehörigkeit liegt so tief und so urwüchsig verwurzelt, daß keine der beiden Formwirkungen sich in sich selbst erschöpft, nur auf sich selbst beruht. In Ostasien liegt dabei das Hauptgewicht auf der Bildplastik, soweit diese das konsolidierende Moment für die Architektur bedeutet; in der indischen Kunst aber ist die Architektur gegenüber der Plastik das Primäre; sie bedeutet nicht nur das monumentale Maß zusammenfassender Ordnung und Verbindung, sondern auch die — für die Plastik gültige Grenzsetzung und Konsolidierung der formalen Grundwerte. Daraus ist nicht zu folgern, daß nunmehr die plastischen Werte lediglich als Ausdruck architektonischer Funktionen entwickelt würden, sondern, daß — unter klarer Betonung der grenzsetzenden Eigenheiten — jeweils die architektonische Funktion der plastischen vorausgeht und beide im Verhältnis gegenseitiger Steigerung stehen. So liegt bereits in der architektonischen Formulierung in bezug auf die Ornamentik: das Unendlichkeitsprinzip der Fläche, in bezug auf das Serienrelief: die ornamentale, umlaufende Reihenfolge und der Tiefencharakter des Bildgrundes und bezüglich der Reliefpaneels die Tendenz der frontalen Richtung begründet. Dies letzte Moment hat die Reliefbildplastik mit der Einzelplastik gemein.

Ornamentik und Reliefplastik wurzeln beide in den der Architektur immanenten Elementen der Ebene und der Fläche; die Bildplastik aber wurzelt im dreidimensionalen Element der architektonischen Masse. Die Masse des architektonischen Körpers wird zur Masse des plastischen Körpers. Dieser plastische Körper wird aber weder als isolierter Einzelkörper dem architektonischen Gesamtkörper gegenübergestellt, was soviel wie Bruch und Gegenwirkung bedeuten würde, noch bedeutet er eine einfach unmittelbare Wiederholung des architektonischen Urwertes, was soviel wie Zerkleinerung und bloße Illustrierung bedeuten würde, sondern er bedeutet Transformation des Architektonischen ins Bildliche. Man muß, um das seltsame Verhältnis der plastischen Einzelteile zum

architektonischen Gesamtkörper mit den Elementen der Abhängigkeit und Selbständigkeit ausdrücken zu können, sich zu einem etwas handgreiflichen Vergleich hinflüchten und sagen: Diese bildplastischen Einzelelemente lassen sich als Kinder einer Mutter — der architektonischen Grundmasse — ansehen, die mit dem Mutterleib noch eng verknüpft sind, gewissermaßen mit ihrer Nabelschnur verbunden bleiben, aber zugleich nicht durch die Wirkung der Masse allein entstanden sein können, sondern erst aus der Verkuppelung mit einem anderen, der Masse nicht immanenten, männlich-geistigem Element erzeugt sind, was sie der Muttermasse der Architektur gegenüber zu neuwertigen, kombinierten Formgebilden erhebt. So besteht einmal eine materiell begründete und ebenso ausgedrückte Gemeinsamkeit zwischen architektonischer und plastischer Grundmasse: die bauplastische Masse tritt undurchbrochen aus der plastischen Grundmasse heraus oder die plastische Massenform wird der architektonischen Masse eingebettet; dann aber eine prinzipielle Gemeinsamkeit, indem plastische und architektonische Form beide im Prinzip der dreidimensionalen Entwicklung der Masse im ursprünglichen Raum wurzeln; schließlich eine funktionelle Gemeinsamkeit, d. h. eine Abhängigkeit der plastischen Formgebung von der architektonischen Grundform, die zu korrespondierenden Formwerten führt und eine gewisse gegenseitige Relation zur Folge hat. An dieser Stelle aber setzt bereits der selbständige Eigenwert des plastischen Formbildes gegenüber dem architektonischen Formbau ein, indem nämlich diese gleichlaufenden Formwerte verschieden motiviert werden, d. h. innerhalb der Plastik eine neue Begründung durch den ideellen Bedeutungsgehalt erhalten. Das gilt besonders von den Formwerten der reihenmäßigen und schichtmäßigen Wiederholung, der symmetrischen Frontalität und der zentralen Staffelung, die wohl mit den Prinzipien der architektonischen Gliederung gleichlaufen, in gewissem Sinne davon abhängig sind, davon diktiert werden, aber doch zugleich — und das ist das wichtige — selbsttätig aus der Darstellungsidee sich ergeben. Materielle und ideelle Begründung der Formgebung und ihrer Gültigkeit laufen hier also parallel, und in diesem Sinne muß man dann von Transformation des architektonisch-materiellen Formausdrucks zum plastisch-ideellen Formausdruck sprechen.

Es bleibt nun übrig, die Art der Abhängigkeit der plastischen Formbestimmung der Architektur und die Art des selbständigen Eigenwertes der Plastik gegenüber der Architektur zu umgrenzen und dabei aufzuzeigen, in welchem Sinne die Transformation eine Steigerung bedeutet. Die Grundlagen der plastischen Entfaltung, der Gesamtverteilung und der Orientierung ergeben sich unmittelbar aus den Grundformen der architektonischen Massengliederung. Diese unterliegt nun nicht der Tendenz konstruktiven Raumbaus, sondern folgt der primitven Massentendenz der einfachen Schichtung, wobei die Masse durch Brechungen und allmähliche Verjüngung zu einer architektonisch-gegliederten Körpereinheit wird. Daraus ergeben sich für die Verteilung und Orientierung der Plastik einmal umlaufende, rechtwinkelig gebrochene Reihen oder kreisförmige Kränze von einzelnen Bildplastiken im einheitlichen Nebeneinander, die sich gleichzeitig im Übereinander wiederholen und somit auch Einheiten innerhalb ganzer Architekturseiten oder staffelförmiger Dachpyramiden ergeben. Es liegt also immer Bindung an rechtwinklige Blockmassen oder auch an Kreisfolgen vor. Aus der jeweils frontalen Richtungstendenz der architektonischen Grundmasse folgert sich für die plastische Anlage der frontale Austritt aus dieser Masse. Die Freiplastik entwickelt sich aus der Wand, die aber nicht im Sinne der Fläche eine Fassade ist sondern immer nur ein Aspekt, ein Teil der vierfach gebrochenen und sich verjüngenden rundkörperlichen Masse. So darf die Frontalität dieser Plastiken nicht auf die Fläche bezogen werden, nicht als Folge einer abstrahierenden Umbildung der Körperlichkeit angesehen werden, sondern im Gegenteil als der — einmalig verdichtete und frontal orientierte — Ausdruck einer umlaufenden Masse. So ergibt erst die Summe einer solchen

durchlaufenden Folge von Figuren das richtige Bild: als Gesamtausdruck einer Blockschicht, die die nach den vier Himmelsrichtungen schauenden Gestalten an ein und dieselbe Grundmasse bindet und dadurch gewissermaßen von Rücken zu Rücken verbindet; oder die Gesamtfolge der nach dem Zenith gestaffelten Reihen als Gesamtausdruck der Masseneinheit des architektonischen Körpers. So sind auch alle diese Einzelfiguren frontal vor einer Nischenwand entwickelt oder durch ein Rückstück, in das oft der Nimbus übergeht, abgeschlossen; diese Rückstücke bedeuten also nicht einen Reliefabschluß, sondern verkörpern die Beziehung des Einzelbildes zu der gemeinsamen vierkantigen Grundmasse. Wir sagten: die architektonische Masse wird in der Plastik zum bildlichen Körper; wir können jetzt sagen: die jeweilige Massenschicht wird zur Reihe der plastischen Einzelbilder und die architektonische Gesamtmasse zur Summe aller bildplastischen Einzelgebilde.

Die frontale Entfaltung der Bildplastik geht somit zurück auf die Orientierung der architektonischen Grundform und ist Ausdruck der Rundkörperlichkeit dieser Grundmasse, die aber ihrerseits gebunden ist an die Horizontale, an die Staffelung durch begrenzter werdende Ebenen, gebunden an diese ewige Wiederholung der Schicht. So brechen gewissermaßen die zentrifugalen, von der Mitte einer Ebene jeweils radial ausschwingenden Kräfte an den Grenzen der architektonischen Formsetzung aus, springen über in die Frontalität der Gestalten, werden hier nun transformiert und aus ihrer materiellen Gebundenheit befreit, und zwar im doppelten Sinne: formal durch die plastische Umsetzung ihrer Richtungs- und Wirkungstendenz in eine Richtung nach dem Zenith zu, und inhaltlich durch die Umwertung zu einer ideellen, in sich selbst geschlossenen Einheit. Die zentrale, zusammenfassende Entwicklungstendenz nach dem Zenith zu ergab sich aber bereits als eine architektonische Form aus der gleichförmigen Verjüngung der Massenschichten. Diese architektonische Zentralform mit ihrer Richtung nach dem Zenith hin ist aber immer nur eine Folge der Übereinanderlagerung von Ebenenschichten und Angleichung ihrer Grenzen, erfolgt also immer nur auf Grund der Zusammensetzung, ohne daß diese Einzelteile aus dem Zusammenhang gelöst, d. h. für sich bestehend, eine zentrierende Tendenz, eine reine Aufwärtsbewegung in sich trügen. Die architektonische Gliederung, gebunden an das Prinzip der erdhaften Staffelung, kennt nur Schichten, Blöcke oder Kreise in horizontaler Lagerung. Alles aber, was darüber hinausgeht, was Kurvatur nach der Höhe ist, was im kleinen eine durchlaufende Entwicklungseinheit der Masse nach dem Zenith hin bedeutet, was Abwandlung der ungebrochenen Abfolgen von Kreis oder Quadrat, von Geraden und ihrer Kreuzung ist, bedeutet bereits Steigerung der architektonischen Form zur plastischen Form, bedeutet eine andere Einwirkung auf die Masse. Schon bei Besprechung des Boro Budur stellten wir den doppelten Eindruck der Richtungstendenz der Massenfolge fest: einmal das ungeheure Abebben von oben nach unten und dem entgegenwirkend dann das Ausbrechen von Formteilen aus der geschlossenen Dichtigkeit der Masse heraus, nach oben hin, dem Zenith zu ‹1›. Der Ausdruck der niedergehenden Folge beruht auf der architektonischen Formsetzung unter der Einwirkung des von allen Seiten sich auflagernden Gesamtraumes, der Ausdruck der aufsteigenden Tendenz aber, des Ausstrahlens nach dem Zenith zu, dieses Emporstrahlens vom Nadir aus, auf der plastischen Auswertung der architektonischen Masse, auf der Steigerung von architektonischen Formteilen zu plastischen Gebilden. Die Gesamtheit dieser plastischen Bauteile und der plastischen Einzelbilder gibt dem Monument diese mächtige, klingende, rhythmische Gegenwirkung gegen die lastende Schwere der Masse, gegen die drängende Übermacht des Raumes, gibt ihm das feierliche Ansteigen, dies Strahlende und Explosive, das Leichte, Unbeschwerte und Beschwingte. Die plastische Funktion setzt da ein, wo die formale Einwirkung auf die Masse stärker ist, als die sie bindenden, materiellen Gesetze, wo die Formgebung nicht mehr Ausdruck und Wirkung einer der

architektonischen Masse bereits immanenten Formtendenz ist, sondern wo sie auf einen von ihr unabhängigen Formwillen zurückgeht. Nun beruhte die architektonische Gesamtheit dieser Tempel, wie wir sahen, bereits auf ideellen Elementen, indem die Masse durch Raumbeziehung einen Unendlichkeitsausdruck erhielt, und die Formgebung des architektonischen Körpers geradezu in den psychologischen Vorstellungsformen wurzelte; um so hemmungsloser kann daher auch im einzelnen die architektonische Gesamtfunktion in die plastischen Einzelfunktionen übergehen; den großen architektonischen Formfolgen und Formeinheiten treten die freieren, ungebundeneren, in sich selbst jeweils abgeschlossenen plastischen Einzelgebilde gegenüber. Die Plastik setzt die unabweichliche Ebenenschicht in zentrale Aufwärtsstaffelung um, führt die Fläche zur plastischen Schwellung, überwindet durch überhöhte Kurvenverbindung die Kreuzung, wandelt die Horizontale zum Bogen ab, löst die Senkrechte zur freibewegten Kurvatur auf und schließt die Kreisebene zur Kuppel. Die plastische Einzelform übersteigt somit das Prinzip der Massenschichtung; nicht mehr gebaut, sondern gebildet, nicht mehr gegliedert, sondern geformt, nicht mehr getürmt, sondern modelliert; verdichtet entweder zu ungegenständlichen, formal geschlossenen Kurvenkomplexen oder zu bildlich-körperlichen Gestalten. Im ersteren Falle ist die plastische Form noch übertragener Ausdruck der architektonischen Masse, im letzeren Falle ein vollkommen selbständiges Moment auf Grund der körperhaften Orientierung und des ideellen Ausdrucksgehaltes; in der bildplastischen Körpermasse erscheint aller materieller Ausdruck zum psychischen Ausdruck abgewandelt.

Das ganze Gebiet der Plastik umfaßt somit eine von Übergängen und Kombinationen reiche Skala von Ausdrucksformen. Die Differenzierung innerhalb der Plastik beruht in großen Zügen auf etwa folgenden Komponenten: Abhängigkeit von der Architekturmasse, Richtungstendenz, Formorientierung, Zweckgebung, Inhaltsgebung. Dabei lassen sich im einzelnen jeweils folgende Unterschiede aufstellen: bezüglich der Abhängigkeit von der Architekturmasse: ob verbunden oder frei gelöst, bezüglich der Aufstellung: ob Außen oder Innen, ob Nischen- oder Zellafigur, bezüglich der Richtungstendenz: ob die frontale oder zentrale Tendenz überwiegt, oder ob beide gegenseitig ausgeglichen oder miteinander verbunden sind, bezüglich der Formorientierung: ob rein ungegenständliche, phantastische oder bildlich-leibliche Motivierung und Abgrenzung, bezüglich der Zweckgebung: ob architektonischer Zweckteil, ob Schmuckteil oder rein ideell, bezüglich der Inhaltsgebung: ob eine buddhistische oder brahmanische Darstellung, ob Reihenfigur, Begleitfigur oder Hauptfigur. Bei der Bildplastik kommen außerdem noch: die Probleme der Auffassung des Körperlichen, der plastischen Anlage, der Komposition und des Ausdrucks als hauptsächlichste Formprobleme in Betracht.

BAUPLASTIK

Auf Grund der Kombinationen der oben angeführten Einzelmomente ergibt sich nun eine ziemlich fest umrissene Scheidung in die zwei Hauptgruppen von Bauplastik und Bildplastik, wobei die letztere alle die rein ideellen, für sich bestehenden, inhaltlich motivierten und rein figuralen Formbilder umfaßt, die erstere aber noch im architektonischen Grunde wurzelt, mit der Architektur durch Masse, Zweck, Tendenz oder Ausdruck verbunden ist. Diese Bauplastiken schließen sich direkt an die architektonische Masse an, oder bleiben unmittelbar mit ihr verbunden, sind rein ungegenständliche Massenformen oder phantastische Gebilde, sind aber auch dann weniger inhaltlicher als dekorativer oder rein plastischer Ausdruck der Masse, teils mit direkter Zweckbestimmung. Sie verstärken den architektonischen Ausdruck und steigern die architektonische Gesamtwirkung; es sind nie Einzelgebilde, sondern immer vielfach wiederholte Seriengebilde. Sie ergeben in ihrer Gesamtheit keine neue, für sich bestehende Einheit, sondern drücken lediglich die

architektonische Einheit auf ihre besondere Art aus; sie bleiben im letzten Grunde Potenzen der architektonischen Masse, an die materiellen Grenzen gebunden; wenn auch selbst über das Bereich der Schichtung hinausgehend sind aber doch gerade sie noch Ausdruck dieser Schichtung. Am unmittelbarsten ist der Übergang von architektonischer zu bauplastischer Wirkung dort, wo ein Einzelblock, der als solcher nur ein Einzelteil einer Schicht ist, unmittelbar in eine nach dem Zenith hin zentral aufgeführte, und in sich geschlossene Formeinheit übergeht, deren reihenmäßige Summe der jeweiligen architektonischen Massenschicht, die als solche wiederum nur Einzelstation in der Aufwärtsstaffelung der Masse ist, entspricht, während die Gesamtsumme all dieser Teile der gesamten Aufwärtsgliederung des architektonischen Körpers entspricht. Das sind einmal die unzähligen Balustradenkuppeln, die eine horizontale architektonische Partie nach oben hin überhöhen und kompositionell schließen (4); dann die Dagobs der oberen Terrassen mit der mächtigen Mittelbekrönung wie im Boro Budur (6), in denen Schicht und Kreuzung zum kuppelförmig geschlossenen Kurvaturkomplex gesteigert und die rechtwinkelig zerlegte Rundkörperlichkeit der Gesamtmasse zur Glocke verdichtet ist; dann die aufwärts gestaffelten Reihen von zentralen Kuppeln, Glocken, flaconartigen Bekrönungen an den Dächern, durch die die kompakte Dichtigkeit der Architekturblöcke nach oben hin aufgelöst und rhythmisch überhöht wird, in denen wohl die Schichtung noch die Gesamtabfolge bestimmt, die Einzelformen als solche aber immer als geschlossene, zusammenhängende Massen- und Profilfolgen von oben nach unten durchlaufen, nicht von Schicht zu Schicht entwickelt sind; verstärkt wird der plastische Eindruck noch dadurch, daß diese Kuppeln und Glocken meist nicht gequadert, sondern aus einem Stück gearbeitet sind. Den reinsten Eindruck plastischer Potenzierung der architektonischen Blockmasse gibt der kleine Tempel Pawon (43), wo noch die Wirkung durch die ausladende, vereinheitlichende Kurvenverbindung zwischen der ersten und zweiten Dachreihe erhöht wird; ähnlich ist die Wirkung des Daches von Kalasan (46) zu denken. Auch die vielfachen Akroterien sind hier zu nennen, die die horizontale Flucht der Gesimse nach oben hin dekorativ durch ihre zentralen Bogenmotive ausklingen lassen; ebenso alle Motive, die eine kurvenförmige Verbindung von oben nach unten bedeuten, die die Schichtung überbrücken, Höhenunterschiede nicht staffelförmig überwinden; es sind architektonische Einzelteile, die aber frei gebildet sind, wie die Treppenflügel, die Türbedachungen, die Nischenbogen, die stellenweis wie Glockendurchschnitte wirken; alle diese kurvenförmigen Provilfolgen enden in bauplastischen Gebilden von bildlichem Charakter, fast durchgehend Makaraköpfen; ja die Treppenflügel entspringen auch oft dem Maul von Kalaköpfen (37), oder die Umrahmungen und Treppenflügel selbst werden als phantastisch-leibliche Formen gegeben. Diese unmittelbare Überführung der architektonischen Teile in plastische Formgebung zeigt deutlicher als alles andere, daß diese Kurvenfolgen und Verbindungen als plastische Umsetzung der architektonischen Schichtung angesehen wurden. Abb. 61 gibt einen solchen Türpfostenabschluß wieder. Die Hauptbewegung läuft nach der Seite hin aus, so daß die Seitenansicht selbst in die Front gerückt ist; in der mächtigen Gabelung der Bewegung in einen horizontalen und einen aufsteigenden Verlauf kommt zur Geltung, daß es sich hier um die ungehemmte Entfaltung der dreidimensionalen plastischen Masse handelt, und aufs schärfste verdeutlichend, daß anstelle der rechtwinkligen Kreuzung der Masse die einheitlich plastische Modellierung getreten ist, sind alle flächigen Lagerungen zu plastischen Rundfolgen, zu einem kräftigen Spiel reiner Schwellungen, oder alle winkligen Linienzusammensetzungen zu Kurven oder zu Bündeln von Kurvaturen umgesetzt. Diese bauplastischen Teile erreichen eine Intensität des Massenausdrucks, der Bewegtheit und eine phantastische Sinnlichkeit, wie sie bildplastischen Teilen wenigstens Mitteljavas kaum eigen sind. Noch

intensiver und vehementer ist der Austritt der architektonischen Masse in plastische Bildform in den Wasserspeiern, noch ausgesprochener die vollplastische Gegebenheit und noch anschaulicher ihre bildliche Phantastik. Diese Wasserspeier, als solche reine Zweckformen, sind einheitlich im Sinne eines Entwässerungssystems über den Bau verteilt, naturgemäß besonders zahlreich in den Bauten, die vertiefte Umgänge haben, wie im Boro Budur. Sie sitzen an den Gesimsen, meist an den Ecken (4) und geben das Regenwasser von Terrasse zu Terrasse weiter, das schließlich am Sockel aus den untersten, größten Wasserspeiern herausmündet (3). Wie die Glocken=Dagobs eine aus=gesprochene Höhentendenz zeigten, so haben diese Wasserspeier schon auf Grund ihrer Bestim=mung einen horizontalen Austritt aus der Masse; diese frontale Richtung, die die Ebenentendenz der Schichtung ausdrückt, wird aber auch formal noch besonders unterstrichen, so in Abb. 3 durch die scharfe, wagerechte Unterpartie; zugleich aber auch nach der Höhe hin entwickelt und zentriert, so daß der unteren breiten Maulpartie oben die Spitze des sich aufbäumenden Elefantenrüssels entspricht, in der einheitlich die Masse von allen vier Seiten zusammengefaßt wird. Das untere Rückstück bleibt durch einen Block mit der Mauer verbunden; wie in entfesselter Leidenschaft ent=faltet sich die aus der starren architektonischen Fesselung befreite Masse in plastischen Kurva=turen von klarer, kompakter Festigkeit. Der Makara (61) wirkt dagegen aufgelöster, weich, mit verschwimmenden Übergängen; hier aber (3) beruht die plastisch eindringliche Wirkung ge=rade auf der klaren Sonderung der plastischen Einzelteile, die in den Senkungen durch scharfe Vertiefungen, an den Schwellungen aber durch lineare Grade oder fast kantige Brechungen von=einander geschieden sind. Das reine Zweckgebilde ist so zu einer dekorativen Architekturplastik von monumentaler Anschaulichkeit umgewertet worden. Eine grandiose Vitalität der Beobachtung, des phantastisch=dekorativen Ausdrucks und der vollplastischen Entfesselung und Entwicklung der Masse liegt hier vor. Das wichtige ist, daß der Tiercharakter als solcher dabei den Ausdruck fast realistisch beherrscht, und eine Auflösung der plastischen Schwellungen in ornamentale Zeichnung nicht statt=findet. Beides ist in dem Diengstück (61) schon anders; der tierhafte Ausdruck tritt zurück, und die linearen Werte ornamentaler Auflösung sind dagegen stärker entwickelt. Ich betone das an dieser Stelle, da im ostjavanischen Stil das Phantastische das bildlich=Realistische überwiegt, und das Ornamentale die vollplastische Geschlossenheit der Oberfläche auflöst. Unterhalb des Wasserspeiers (3) sitzt eine kauernde Ganafigur; nach dem Boden zu und nach oben gegen die Balustradenwand hin vermitteln Halbrund und Ogiefleisten; ein mächtiger Eindruck, wenn aus dieser der Wand entstürzenden Masse der Wasserbogen herausströmt. In Abb. 4 ist der Wasserspeier als eine Art Löwenkopf gebildet, derübereck gestellt ist, und der somit gleichzeitig den scharfen, kantigen Umbruch der Masse auflockert. Am Prambanan erscheinen auch phantastische Dämonenköpfe, grotesk umgebildete Menschenköpfe, die an gotische Wasserspeier erinnern. In Kalasan sind die Eckakroterien ähnlich gebildet wie der Wasserspeier Abb. 4, doch noch schärfer auf den Um=bruch der Masse hin entwickelt, indem je eine Gesichtshälfte in einer der beiden Fronten liegt, die an der Ecke zusammentreffen, so daß also der Nasenrücken mit der Eckkante zusammenfällt; aus solchen Eckakroterien sind wohl auch die späteren, in Ostjava üblichen reliefplastischen Deko=rationsmotive der zwei Tierkörper mit einem einzigen Kopf in der Mitte entstanden.

Eine weitere Formart der Bauplastik stellen die bildlich=dekorativen Schmuckformen oberhalb der Türen — die großen Ungeheuerköpfe — dar. In Kalasan (46) ist solch Kopf unmittelbar aus der Wandmasse herausgearbeitet, d. h. so, daß bei der Wandmauerung eine entsprechend unbearbeitete Vorlagerung vorgesehen gewesen sein muß. Das Gesicht in starker Schwellung gegeben, ohne lineare Zerteilung und mit fast naturalistischer Anschaulichkeit; unten schließen Hängemotive an, die be=

reits flach auf der Wand aufliegen; nach oben verebbt die Masse allmählich in Form einer spitz=zulaufenden Bekrönung mit filigranartig ausgesägter, linear wirkender Ornamentmusterung. Die obere Spitze überschneidet dabei die Kronleiste; die dekorative Tendenz ist offensichtlich; daneben tritt eine kompositionelle Bedeutung zutage: Betonung der Fassadenmitte, Überhöhung der Tür=bekrönung und zentrale Zusammenfassung von Tür und Nischen unter Überleitung nach dem Dache zu.

In Ostjava spielen die dekorativen und bauplastischen Elemente eine noch größere Rolle als in Mitteljava; so treten im Panataran (108) an der oberen Galerie phantastische Tiergestalten frontal oder übereck aus der Wandmasse heraus; greifenartige Riesenvögel und aufrechtsitzende Tiere mit breiten Flügeln; die Abgrenzung nach einem ursprünglichen Beobachtungsbild hin ist ganz verwischt und in der rein phantastischen Bildung aufgegangen; auch die Oberfläche, die besonders in Abb. 3 rein aus plastischen Schwellungen bestand, ist hier schuppen= oder federartig aufgerauht. In der Bildplastik lassen sich ebenfalls diese phantastischen Elemente wiederfinden. Zu einem Haupt=motiv der bauplastischen Dekoration werden in Ostjava dann die Kâlaköpfe über den Türöffnungen: im Singasari (107) liegt je ein Ungeheuerkopf über den rechtwinkeligen Tür= und Nischenöffnungen, je vier im unteren und je vier im oberen Stockwerk. Die Köpfe sind im Gegensatz zu Kalasan (46) direkt auf den Türrahmen aufgelagert, wobei sie tief in das vorgekragte Gesims einschneiden; sie bestehen aus je einem besonders verarbeiteten einzelnen Block. Abb. 128 und 129 zeigen nun eine interessante Gegenüberstellung; in Abb. 128 — vom unteren Stockwerk — sind reinplastische Formen in mächtigen dynamischen Schwellungen, ohne Detaillierung, in klarer kompositioneller Ordnung gegeben. Die Kurvaturen treten jeweils nur als Abgrenzungen von plastischen Kom=partimenten auf. In Abb. 129 ist diese plastisch reine, doch anschaulich bildhafte Formgebung durch lineare und ornamentale Motive wieder aufgehoben, ja ins Gegenteil verkehrt; die Oberfläche ist zersetzt, der Hintergrund motivisch aufgelöst, die plastischen Schwellungen sind stark übertrieben; dingliche und phantastische Motive sind in einem ungeheuerlichen Wechsel miteinander vermengt: die dicken, fleischig gekrümmten Hände mit den langen Krallen, der klaffend breit hochgezogene Mund, die aufgequollenen Backen mit Stoßhauern, die spiralartig abgetreppten Augen, der Toten=kopf, die Schlangenköpfe — alles das ist von phantastischer Sinnlichkeit und einer eruptiven, grauenhaften Vitalität. In diesen beiden Köpfen stehen sich nun nicht etwa zwei verschiedene Auf=fassungen gegenüber, sondern ein unfertiges und ein fertig gearbeitetes Stück vom selben Tempel. Was sich als Zersetzung und Auflösung der plastischen Form, als phantastische Überwucherung darstellt, ist also Absicht und Wollen, nicht Zerfall, denn die ursprüngliche, plastische Anlage zeigt, in welchem Maße man imstande war, plastisch zu konzipieren.

Alle diese bauplastischen Teile bleiben eng mit der architektonischen Masse verbunden, materiell oder der Beziehung nach, waren Zweck= oder Dekorationsteile; das Auffallende ist nun, daß inner=halb derselben Formgruppen die stärksten Verschiedenheiten auftreten: rein konstruktive, ungegen=ständliche Formgebilde, wie etwa die Dagobglocken — und rein phantastisch=bildliche wie die Wasserspeier (3). Auf solchen Kontrastwirkungen mag auch, wenn sie am selben Baukörper gleich=zeitig auftreten, die bewegte, wechselvolle Spannung aller Formteile untereinander und innerhalb der geschlossenen Formeinheit eines Monumentes mit beruhen, indem jeweils gleiche Grundelemente bis an die äußersten Grenzen der verschiedenen Ausbildungsmöglichkeiten hin entwickelt werden, so daß kontrastähnliche Verhältnisse entstehen. Der andere Grund für die bewegte Spannung bei geschlossener Einheit ist darin zu suchen, daß zwischen den Bereichen verschiedener Grundelemente Annäherungen, ja an gewissen Punkten direkte Verschmelzungen auftreten; so zwischen den Be=

reichen der Bildplastik und Reliefplastik wie in den Mittelfiguren der vierten Reliefreihe von Prambanan ⟨72⟩ oder in den Bildreliefs der Tempelwände mit ihren großfigurigen Einzelgestalten. Dabei werden dann oftmals Elemente aus dem Formbereich der einen Kategorie innerhalb eines anderen Formbereiches in einem Maße entwickelt, wie sie in dem eigentlichen Urbereiche, zu dessen Eigenheiten sie — wenigstens nach unseren Begriffen — gehören sollten, nicht in Erscheinung treten; so herrscht bei den Reliefbildern die rundplastische Drehung vor, Lösung von Stand- und Spielbein, Drehung in der Hüfte usw., während diese Motive in der eigentlichen Freiplastik zurücktreten; so erreicht die Reliefplastik einen hohen Grad von Freibeweglichkeit, während die Bildplastik im wesentlichen in frontaler Ruhe gegeben ist. Einen merkwürdigen Grenzfall zwischen freibildlicher und bauplastischer Anlage stellt nun das Dach vom Tjandi Bima mit seinen Köpfen in den Nischen dar, eine Bildung, wie sie meines Wissens auf Java allerdings nicht wieder vorkommt, ausgenommen etwa nur die einzelnen Akroterien, wo Köpfe in den Bögen sitzen. Auch im Architektonischen weisen diese Diengtempel ja Besonderheiten auf, wie die Pultdächer, die im mitteljavanischen Stil sonst fremd sind ⟨56⟩. Im Bima ⟨57⟩ ist schon das Dach in seiner Verjüngung selbst weniger Ausdruck einer summierenden Massenschichtung als vielmehr Ausdruck einer plastisch nach der Höhe zusammengezogenen Masse. Das Dach vom Prambanan ⟨62⟩, wie überhaupt die stärkere Vereinheitlichung der ganzen Tempelbaumasse nach der Höhe zu, zeigt Anklänge an diese Dachbildung vom Bima; man hat es hier vielleicht mit einer Verschmelzung von Stilelementen des früheren Boro Budurkreises mit solchen des Diengkreises zu tun; aber das sind vorderhand nur Vermutungen, die sich allerdings auch andern Ortes aufdrängen. Am Bima ⟨57⟩ sind nun vorstehende, nicht eingelassene Nischenbögen übereinandergereiht, die dinglich symbolische Motive oder aber Köpfe umschließen, die — wie die bauplastischen Teile — unmittelbar mit der Baumasse verbunden bleiben, aber nicht dekorative oder phantastisch allegorische Bedeutung haben, sondern rein bildplastisch angelegt sind, ja, von einer menschlich aufgefaßten Charasteristik, wie sie die freie Bildplastik jedenfalls in Mitteljava sonst kaum aufweist. Abb. 58 und 59 geben zwei dieser Köpfe wieder; es sollen Königsköpfe sein, ja Porträts. Tatsächlich ist die persönliche, individuelle Ausdrucksgebung bestimmend: in Abb. 58 brutal, sinnlich, voller Lebensenergien; aufgeworfene bewegliche Lippen, schweres Kinn, kurze breite Nase, niedrige Stirn, kleine und kalte, doch nicht böse Augen; diese Gesichtsteile sind plastisch stark entwickelt, zusammengedrängt und gegen einen breiten, blockhaften Kopfgrund gesetzt; in Abb. 59 ist alles veredelter gegeben, verfeinerter und innerlicher; der Gesichtsgrund ist nach den Seiten hin abgeschrägt und nach unten zu verjüngt; die plastischen Züge verlaufen ruhiger und geschmeidiger; die Übergänge sind weicher; die Schwellungen weniger strotzend und kompakt; Klugheit anstelle der Kraft, zurückhaltende Überlegenheit anstelle drängend impulsiver Vitalität. Diese persönlichen Unterschiede sind zu stark, als daß man beide Köpfe, wie dies geschehen ist, als Porträtköpfe Bimas ansprechen könnte. Diese Köpfe sind Darstellungen der sagenhaften Persönlichkeiten aus dem Râmayâna, Helden, Führer und Heroen, die literarisch verknüpft sind mit den einheimischen Fürstengeschlechtern; so mögen diesen Köpfen wohl porträthafte Züge eigen sein, aber ins menschlich-Typische, zum Ausdruck heroischer Kraft oder überlegener Größe gesteigert. Trotz der lebendigen und persönlichen Charakteristik ist doch alle wechselvolle Ungleichheit individueller Züge aufgehoben und auf eine formale Gleichung gebracht. Frontalität, symmetrische Lagerung, gleichförmiger Abschluß, strenge Rahmung, formale — nicht natürliche — Relationen, so zwischen den Linien der Augenbrauen, dem Mund und dem Stirnband ⟨59⟩, so zwischen Nasenrücken und Ohrgehänge, wo plastische Zusammenfassung anstelle der natürlichen Lagerung steht; so entspricht der Senkung der Augenbrauen die Senkung am

Kinn, die Nase staffelt die Schwellung der Backen und die Schmuckgehänge gleichen als plastische Akzente die breite Stirnfront gegenüber der schmalen Kinnpartie aus. Es drängt sich bei diesen Köpfen sowohl der einfachen Formgebung wie dem inneren Formausdruck nach die Erinnerung an die schönen Königsköpfe von Chartres auf.

Die bauplastische Masse dieser Köpfe entspringt direkt aus der architektonischen Masse; der blockhafte Zusammenschluß, die symmetrische Anordnung und die Vereinfachung zur plastisch-frontalen Einheit stellen die Relationen des an sich individuellen Rundbildes an die architektonische Grundform her; die bildliche Formgebung aber als Ausdruck eines psychischen Gehaltes geht über alles hinaus, was im Rahmen der Architektonik oder Bauplastik maßgebend und bestimmend war. Ein Schritt über diese Königsköpfe vom Tjandi Bima hinaus, und wir stehen vor jenen Nischenbildern, in denen der materielle Zusammenhang mit der architektonischen Masse vollkommen durchbrochen ist, die für sich und in sich abgeschlossene Formeinheiten darstellen, und in denen der letzte vollwertigste Vorstellungsbesitz zum ideellen Ausdruckgehalt wird.

BILDPLASTIK

Allgemeines. Zurückgreifend auf die Aufstellung der oben angeführten Komponenten, die jeweilig für die plastischen Gebilde in Frage kamen, verbleiben der Gruppe der Bildplastik gegenüber der Gruppe der Bauplastik nun folgende Faktoren: Die Bildplastiken sind frei gelöst, verbinden in sich frontale und zentrale Gliederung, d. h. die Richtung, die der Ebene parallel läuft und die, die nach dem Zenith ansteigt; ihr plastischer Körper ist ausschließlich dem leiblichen Körper eingereiht. Sie besitzen eine ideelle, wenn man so will, spekulative Bedeutung und stellen die Verkörperungen der großen Gottvorstellungen dar, der höchsten und begrifflich entwickeltsten Ideen oder der mächtigsten letztmöglichen Symbolisierungen elementarer Energien. Durch ihren rein figurativen Charakter, ihre ideelle Inhaltsgebung sowie psychische Ausdruckswirkung schließt die Bildplastik sich unmittelbar der Reliefplastik an, führt dabei die von der Ornamentik über das Reihenrelief bis zu den großen Bildpaneels führende Abfolge der formalen und inhaltlichen Probleme unmittelbar weiter und steigert sie bis zur letzten Höhe, d. h. formal bis zur reinfigürlichen, freiplastischen Verdichtung ohne szenarische Beitaten und ohne bildräumliche Begrenzung; anstelle der ornamentalen oder darstellerischen Figurenfolge ein durchaus für sich bestehendes plastisches Einzelgebilde; und andererseits inhaltlich bis zur Darstellung überwirklicher Seinszustände oder elementarer Wirkungspotenzen; nicht mehr Darstellung des Unendlichen, sondern Verkörperung des Göttlichen. Und damit tritt endgültig anstelle der beobachtungsgemäßen, irdisch realen Anschaulichkeit die anschauliche Sinnfälligkeit.

Wie auf der einen Seite Bau- und Bildplastik vornehmlich als dreidimensionale freiräumliche Entfaltung der Masse zusammengehören, so auf der anderen Seite Bild- und Reliefplastik auf Grund der psychischen Ausdrucksgebung; man kann sagen, daß architektonische und bauplastische Form eine materielle Potenzierung der Masse bedeuten, die reliefplastische und freiplastische Form aber eine ideelle Potenzierung der Masse. In allen Fällen aber handelt es sich im gemeinsamen Wirken um die gleichzeitige Verkörperung der künstlerischen Formeinheit des Monumentes. Dabei bildet die architektonische Grundform das konstituierende Element, durch das in wechselndem Maße alle plastischen Einzelformen bedingt sind; der architektonischen Gesamtform schließt sich die Gesamtheit der ornamentalen, reliefplastischen und einzelplastischen Gebilde an, die wiederum untereinander auf Grund ihrer verschiedenen Formmöglichkeiten verschiedene Formkategorien bilden, aber gleichzeitig zu einer zusammenhängenden Folge zusammengefaßt sind, einmal auf Grund der gemeinsamen Be-

ziehung zur architektonischen Grundform und ihrer Gliederung, dann durch gegenseitige Annäherung auf Grund von Relationen und durch Verknüpfung, indem die jeweilige Formeinzelheit als Abwandlung einer anderen aufgefaßt wird. Diese Abfolge von Wechsel und Relationen, von Gegensätzen und Wiederholungen stellt, wenn wir vom Ornament bis zur Freiplastik vorschreiten, eine stufenweise Staffelung dar, eine allmähliche Steigerung im plastischen Sinne, im selben Maße wie die architektonische Gesamtform eine nach oben hin gestaffelte Schichtung war. Bei der jeweiligen Formgebung liegt also im Sinne der Verknüpfung von Gegensätzen zur einheitlichen Folge eine rein formale Begründung vor, und zwar die der künstlerischen Einheit. Dieser Einheit und Abfolge entspricht nun im Rahmen des Plastischen auch eine Inhaltseinheit und Bedeutungsabfolge, die gleichlaufend gestaffelt ist, d. h. vom Irdischen zum Göttlichen, wie der Bau von der Erde zum Himmel. Ganz kraß ausgedrückt läßt sich die formale, plastische Abfolge von Ornament über Reihenrelief, Bildpaneel zur Einzelplastik, sei es innen oder außen, mit der Darstellungsabfolge der Bedeutungsinhalte von Pflanze, Tier und Mensch, himmlischer Wesen, Götter und Hauptgott gleichstellen. Es muß also jede Einzelform nicht nur in künstlerischem, sondern auch in inhaltlichem Sinne begründet sein; Formgebung und Forminhalt stehen in engstem Zusammenhang, insofern eine göttliche Darstellung eine andere Formgröße verlangt als eine menschliche Darstellung. Ein Beispiel für die Parallelität formaler und inhaltlicher Begründung mag hier folgen: es läßt sich bei einer Buddhagestalt wie Abb. 12 die strenge kompositionelle Zentralordnung, der frontale Aufbau und die Vereinfachung der körperlichen Erscheinung auf die Absicht, die plastische Formgebung der Architektur anzugleichen, zurückführen, der glockenförmige Aufbau sich als Beziehungssetzung zum glockenförmigen Nischenrahmen ansehen — gleichzeitig aber auch als Ausdruck der überwirklichen Gültigkeit, der überirdischen Ruhe, der nicht mehr dem Weltwechsel und seiner ungleichen Vielfältigkeit unterworfenen Existenz — und damit die Formgebung im Darstellungsinhalt begründen; oder es läßt sich die Unterschiedlichkeit solcher Buddhagestalt zu einem Reliefbild, wie etwa Abb. 72 oder 78, nicht in der plastischen Steigerung zum freigelösten Einzelbild allein begründet sehen, sondern in dem Bedeutungswechsel von Bodhisattva- und Buddhagestalt. Die formale Begründung läuft der inhaltlichen gleich; ein Wechsel der Formgebung bedeutet auch einen Wechsel der Bedeutung. Die formale Existenz als Ausdruck formaler Werte wirkt und besteht auch ohne das Inhaltswissen; man kann so von zwei Aspekten des Monumentes sprechen: einmal die Gesamtheit der formalen Werte umfassend, das andere Mal die Gesamtheit der inhaltlichen Formbedeutungen; der Formeinheit entspricht eine Bedeutungseinheit, die ein in der religiösen Spekulation wurzelndes metaphysisches Weltbild verkörpert. So muß der architektonische Aufbau, dessen Formfolgen und Formverknüpfungen einmal in der formalen Gültigkeit der künstlerischen Formgesetze begründet sind, dennoch abhängig sein von Art und Inhalt der spekulativen Gesamtvorstellung. Die architektonische Formgesamtheit läßt sich einmal rein aus architektonischen Gründen erklären, aus den Gesetzen der Masse und der Massenlagerung, der Raumbeziehung, der Proportionierung, des Rhythmus usw., zugleich aber auch aus ideellen Gründen, indem Formgliederung und Formausdruck bedingt sind durch die Struktur und durch die Inhaltlichkeit der Ideeneinheit, die in der Formeinheit sich widerspiegelt; also einmal von den psychologischen Denk- und Vorstellungsformen — Reihung, Staffelung, Verjüngung —, andererseits von dem gesamten Vorstellungsinhalt; wie sehr dies der Fall war, ließ sich bereits aus Planzeichnung 1 ersehen. Von hier aus betrachtet, ist nun nicht mehr die Architektur das konstituierende Element des Monumentes, sondern die spekulative Ideengesamtheit und die Art dieser Ideengesamtheit. Wie die plastische Form, so hat auch die architektonische Form eine übertragene Bedeutung; der Formaufbau, von dem Verteilung und Gesamtgliederung

der Skulpturen formal und materiell abhängen, hängt seinerseits wieder ab von dem Gesamtinhalt der Vorstellung, die in der Gesamtheit der Bildwerke, ihrer Stellung und Bedeutung untereinander, sich ausdrückt. Wenn wir die Formgebung eines Monumentes auf die Inhaltsgesamtheit zurückführen, so ergibt sich als das Primäre nicht die Einzelplastik, sondern die Gesamtheit der Bildplastiken, ein architektonischer Grundriß voller Götternamen; und nichts anderes bedeutet die Planzeichnung 1. Die Bedeutungsgesamtheit dieser Gottvorstellungen ist es, die die Hauptwirkung auf die architektonische Formanlage ausübte; Wechsel in der religiösen-metaphysischen Einstellung bedeutet auch einen gleichzeitigen Wechsel der architektonischen Form. Denkgesetze wurden zu Formgesetzen; Gedankengebilde zu Formgebilden und als solche zu Anschauungsgebilden.

Entsprechend der vielfältigen Gliederung der spekulativen Gottvorstellungen, d. h. entsprechend der Fülle des Götterpantheons umfaßt auch das Bereich der Bildplastik eine Fülle von Gestalten, die in einem gegenseitigen Wertverhältnis stehen und dementsprechend auch dargestellt werden müssen. Die spekulative Konsolidierung einer obersten Gottheit als höchstes Prinzip, als letzte Begrifflichkeit, oder übergeordnete, elementare Potenz führt zur Staffelung oder Zentrierung der architektonischen Rahmung oder in bezug auf die bildplastischen Teile und ihre Verteilung und Anordnung zur Bildung eines besonders hervortretenden Hauptbildes als Mittelpunkt der gesamten Anlage. Im Stûpabau des Boro Budur ist dies die Gestalt des Âdibuddha in der obersten Kuppel ⟨Planzeichnung 3⟩. In den Tjandis sind die Hauptfiguren in den Innenzellas gegen die Rückwand gestellt, wodurch der rein zentrale Aufbau unterbrochen wird, indem eine Hauptseite besondere Bedeutung erhält; in den buddhistischen Tempeln sowohl ⟨Pawon⟩, wie in den brahmanischen Tempeln des Dieng ⟨Planzeichnung 9⟩, sowie des Singasari ⟨Planzeichnung 13⟩ ist das in ähnlicher Weise der Fall. Eine entschiedene Abwandlung zum Langbau hin, d. h. frontale Orientierung auf ein Hauptbild zu, liegt im Mendoet ⟨Planzeichnung 4⟩ vor und kehrt ähnlich im ostjavanischen Tempel von Djago ⟨Abb. 116 und Planzeichnung 11⟩ wieder; eine dritte Art ist die der gleichmäßigen Wiederholung der Hauptseite mit Treppe und Vestibül an allen Seiten wie in Kalasan, Sewoe ⟨Planzeichnung 8⟩, Prambanan ⟨Planzeichnung 10⟩, wobei also die frontale Bindung einer Seite im Äußeren nicht zum Ausdruck kommt, sondern lediglich im Innern durch die Raumordnung und die frontale Haltung der Hauptfigur in der Mittelzella. Wir haben im Architekturkapitel schon darauf hingewiesen, daß aber die eigentlichen Tempelkerne als solche in allen Fällen zentral angelegt waren: quadratische Blöcke mit zentralen Dachpyramiden. Der Hauptpunkt der gesamten Monumentanlage liegt nun entweder in der Zenithkuppel oder auf der Hauptfigur im Innern.

Den Hauptfiguren sind nun einmal Begleitfiguren beigegeben, so daß Hauptgruppen entstehen und außerdem eine wechselnde Fülle von Nebenfiguren oder Reihenfiguren, je nach dem buddhistischen oder brahmanischen Charakter verschiedener Art, deren jeweilige Gesamtheiten gewissermaßen verschiedene Grundrisse ergeben. Diese Figuren verteilen sich auf das Innere und Äußere der Tempel im Nebeneinander oder Übereinander, seitenweise zusammengefaßt oder raumweise vereinigt. Die Hauptgestalten sind immer die freistehenden Figuren in den Hauptzellas —, bei den Klöstern in den unteren Räumen ⟨Planzeichnung 6⟩ —, entweder allein wie im Pawon und in den kleinen Nebentempeln von Sewoe und Prambanan oder in Gruppen, wobei die Begleitfiguren oft gegen die Seitenwand gestellt sind, so im Mendoet. Solche Trinitätsgruppen oder Götterfamilien sind in brahmanischen Tempeln aber auseinandergezogen und räumlich getrennt, wie im Dieng, Prambanan, Singasari und Djago; hier steht das Hauptbild allein in der Hauptzella, die Begleitfiguren aber — wie Durgâ, Gaṇeça, Çiva als Kâla u. a. m. sind auf die Nebenzellas verteilt. So treten hier an die Stelle der geschlossenen Blockwände der buddhistischen Tempel wie Mendoet Blockwände mit Nischen-

vertiefungen. Die einfachsten solcher Tempel sind die vom Dieng, die monumentalste Lösung ist die vom Prambanan, wo aus dieser Gegebenheit von neuem die zentrale Geschlossenheit des Baukörpers entwickelt wird (62). Um die Hauptfiguren oder die räumlich geschlossenen oder räumlich getrennten, dabei auf derselben oder fast gleichen Höhe liegenden Hauptgruppen, gruppieren sich nun die weiteren Bildreihen der Nebenfiguren. Dies sind — mit wenigen Ausnahmen, wie im Vestibül vom Prambanan oder an den Treppen am Panataran — Nischenfiguren, im Innern in den Zellas und Vestibüls oder außen an den Balustraden, Tempelwänden und Dächern. Naturgemäß umfaßt der Boro Budur als Stûpabau die meisten Außenfiguren und zugleich als monumentale Verkörperung des mahâyânistischen Glaubenssystems die größte Fülle von Bildgestalten, im ganzen 505, sämtlich in durchlaufenden Reihen übereinandergeordnet; an den Balustraden in Nischen gesetzt, auf den Kreisterrassen in durchbrochenen Glocken gewissermaßen halb als Innen- und halb als Außenfiguren, und nur die oberste Figur im geschlossenen, vermauerten Dagobraum. Die Terrassenbuddhas sind nach den Himmelsrichtungen, die oberen im Rund orientiert, jedesmal denselben Typ — einen Dhyâni Buddha — darstellend. Als verkleinerter Stûpa — auch mit Dhyâni Buddhas in Nischen — läßt sich formal das Dach von Kalasan (46) ansprechen, auch das von Mendoet (36), wobei in den jetzt leer restaurierten Bogen vielleicht ursprünglich Gestalten zu denken sind. In den Tjandis finden wir Figurennischen außer am Dach auch noch an den Tempelwänden, in Kalasan an den Ecken des Mittelgebäudes, ebenso in Sewoe, zweimal übereinander im Poentadewa und Singasari, während im Bima, Djago und Prambanan sich außer den drei Zellas für die Begleitfiguren der Hauptfigur keine figürlichen Nischen mehr befinden. Überhaupt keine Nischenfiguren außen haben Pawon, die kleinen Nebentempel vom Sewoe, Prambanan und Panataran, wofür im letzteren Falle aber freistehende Figuren vorkommen (109). Soweit das Vorkommen von Bildwerken am Äußern der Tempel. Dazu kommen im Innern die Nischenfiguren in den Vestibüls, den Durchgängen und zum Teil auch in den Zellaräumen, die in größerer Anzahl außer in den Klosterbauten nur im Sewoe vorkommen. Sewoe stellt bezüglich der Verteilung der Figuren den größten Gegensatz zum Boro Budur dar; während hier die Flügelbauten außen überhaupt keine figürlichen Darstellungen zeigen, sind um so zahlreicher im Innern die Seitenwände mit je drei Nischen versehen und ebenso die Rückwände der drei nicht mit der Hauptzella verbundenen Flügel (Planzeichnung 8). In anderen Fällen, wo die Bauten keine oder nur wenige Nischenfiguren außen tragen, treten an ihre Stelle die großen Reliefpaneels wie im Mendoet und Pawon (36 und 43). Es liegen also bezüglich der Anordnung der Bildplastiken folgende Schemata vor: in pyramidal ansteigenden Reihen und Kreisen, wenn das Hauptbild im Schlußdagob steht; steht das Hauptbild oder die Hauptgruppe in der Zella, so sind entweder Zellanischen beigeordnet, einfach oder auch verdoppelt übereinander, oder die Blockwände sind mit Reliefs bedeckt; stellenweise kommen dazu die Figurenreihen am Dach; bei ausgeprägten Zentralbauten mit Flügeln ergibt sich ein sternförmiger Kranz von Innen- und Außennischen.

Es ist klar, daß alle diese bildplastischen Elemente eines Baues zusammen mit den Reliefs einen bestimmten Bedeutungszusammenhang haben, den zu ergründen aber (welch mühevolle und wichtige Arbeit!) erst in wenigen Fällen geglückt ist (im einzelnen siehe die Angaben im Anhang). Nur an wenigen Beispielen soll hier nochmals auf den formalen und inhaltlichen Zusammenhang der figürlichen Dekoration verwiesen werden: der Boro Budur als Verkörperung des mahâyânistischen Weltbildes umfaßt wohl die größte Darstellungsgesamtheit, alle Sphären vom Irdischen bis zum höchsten Prinzip verkörpernd; das tierische und menschliche Dasein, das Wirken Gautama's auf dieser Erde, die Himmel und himmlischen Wesen, Dämonen und Bodhisattva's, die Dhyâni Buddhas und das

Bild des Âdibuddha, das unvollendet vermauert wurde, ein Symbol des Höchsten, an dem die menschliche Kraft des Gestaltens, Erfassens und Begreifens zerschellt. Im Mendoet steht im Innern die dreifigurige Gruppe mit Amitâbha Buddha als höchster Gottheit; im Vestibül über den Reliefs schwebende Engel, die auf die Gruppe zufliegen, am Sockelfuß die Paneels mit den knieenden Gestalten, nach oben gerichtet, den Göttern über ihnen ihre Verehrung darbietend, an den Tempelwänden die Bodhisattva's und wohl am Dach Dhyâni Buddhas. Im Prambanan ein anderes Bild: kleine Tempel mit je einer Figur, den großen Tempelkomplex umschließend, mit den Tempeln Çiva's, Brahmâ's, Vishṇu's und in den anderen Tempeln Nandifiguren; im Haupttempel die Bilder von Çiva Mahâdeva, mit Çiva Kâla, Durgâ, Gaṇeça; außen an den Balustraden die Apsarasa's mit ihren männlichen Begleitern aus Indra's Himmel, in den Terrassen die Reliefs mit den Schilderungen aus dem Râmayâna, Râma's Schicksale auf Erden und darüber die Reliefs mit den göttlichen Gestalten, brahmanischen Göttern oder Bodhisattva's oder beides. Gegenüber dem Boro Budur ein ganz anderer Gesamteindruck, wurzelnd in der Verschiedenheit buddhistischer und brahmanischer Weltauffassung: dort gewaltigste Ruhe, Unbewegtsein, Entsagung und Erlösung, weit über alle irdischen Dinge hinausreichend; hier Bewegtheit, himmlische Lust, Schicksale und Erschütterungen, das Wirkende als elementare Potenz, nicht die Ewigkeit des Verharrenden, sondern die Ewigkeit des Wandelbaren. Solche Unterschiede werden bei den einzelnen Bildplastiken noch deutlicher in Erscheinung treten. In den ostjavanischen Bauten sind die großen Zusammenhänge schwieriger zu fassen. Zu viele Kombinationen — spekulativer und historischer Art — treffen hier zusammen, ergeben statt Klarheit Differenzierung; ja die Zusammenhänge selbst, begründet in der indischen Tradition der großen Systeme, lösen sich auf, verdunkeln sich und setzen schließlich anstelle der klaren, begrifflich-lauteren Einheit die Übermacht der Vielheit.

Eine systematische Behandlung der bildplastischen Probleme und ihrer Entwicklung stößt nun aber auf große Schwierigkeiten, da die Provenienz unzähliger einzelner Bildwerke nicht mehr mit Sicherheit festzustellen ist, da vieles verschleppt und verstreut worden und eine genaue Inventarisierung noch nicht abgeschlossen ist. Für Mitteljava wird die Frage des Entwicklungsablaufes nicht eher ganz zu lösen sein, als bis die jetzt fast völlig verstreute Diengplastik sich zeitlich wird genauer umschreiben lassen; für Ostjava wird vor allen Dingen wohl die Klärung der Frage fremder Einflüsse erst zur klareren Einsicht verhelfen können. Das geht aber über den Rahmen dieser einführenden Studie hinaus, die sich darauf beschränkt, die großen Entwicklungsgruppen in ihrem Wandel erst einmal zu umschreiben; die Bildauswahl beschränkt sich dabei zur Hauptsache auf solche Bildwerke, deren Tempelursprung bekannt ist, und deren Tempel selbst im Voraufgegangenen besprochen worden sind. Die Hauptunterschiede beruhen wieder auf der lokalen und zeitlichen Trennung von mittel- und ostjavanischem Stil, dazu ist noch ein westjavanischer Stil, allerdings mehr provinzieller Bedeutung, hinzu zu rechnen.

Mitteljava. Die älteste Gruppe umfaßt wieder die Werke des Boro Budurkreises und verwandter Bauten. Abb. 8—12 geben die am Boro Budur vorkommenden Typen der Dhyâni Buddhas wieder; in langen Reihen gliedern sie die Flucht der Terrassen und beleben die Baumasse mit ihrem ewig gleichen, ruhigen und starken Rhythmus, nur unterschieden durch Gestus und Ausdruck; sie sitzen auf doppelten Lotuskissen in den glockenförmigen Nischen, gerahmt mit Kâla Makaraborden, Pilastern oder ähnlichen Motiven. Das Glockenmotiv ist ja das Hauptmotiv des ganzen Tempels, der selbst in seinem Gesamtprofil diesem Formmotiv folgt; so folgt auch die figürliche Komposition in dem gleichmäßig nach oben verjüngten Aufbau von Beinpartie, Rumpf und Kopf, abgeschlossen durch eine klare, ununterbrochene Silhouette der glockenförmigen Rahmung der Nischen.

In diesen Gestalten in den dunklen Nischen wirkt die Transformation von architektonischer Masse und Form zu plastischer Masse und körperlicher Form am stärksten und ausgeprägtesten; frei von der Masse abgelöst, aber in Nischen eingebettet (2, 4), so daß die architektonische Baufläche nicht überragt wird, rein frontal gegen die Wand gestellt als Ausdruck der Massenschicht und ihrer Wirkung im horizontalen Ablauf, aber zugleich durch den plastischen Aufbau nach dem Zenith hin gestaffelt, die beiden Richtungstendenzen also, die innerhalb der Bauplastik getrennt sich ausdrückten, wie in den Dagobkuppeln und den Wasserspeiern, miteinander verkuppelnd; anstelle der Flächen die klare plastische Schwellung, anstelle der horizontalen Quadern der durchlaufende, an keine Kreuzung gebundene Zusammenschluß, der harte, geradlinige Bogen der Nischen der körperlich bewegten Kurvatur des Profilabschlusses entgegengesetzt. So ist überall Kontrast und Angleichung, aber auch Steigerung, Fortführung und Umsetzung festzustellen: die Nischenspitzen überhöhen den Kopf der Figuren, die Bogenseiten begleiten die Arme abwärts. Der Bogenabschluß monumentalisiert das freie Profil des Körpers, die reliefierten Motive an den Außenwänden gleichen die Flächen der plastischen Schwellung an, die ornamentalen Zeichnungen gleichen die Geraden der Architektur den Kurven der Plastik an; den fast unruhigen Außenwänden mit ihren Gesimsen und Ornamenten, Paneels und Reliefs steht die mächtige Einfachheit der Buddhagestalten gegenüber, an Dimensionen und plastischer Einheit alle Motive ihrer Nachbarschaft übersteigend. Auf Abb. 2 mag man erkennen, wie gewaltig die Größe und Erhabenheit der Buddhagestalt gegenüber den irdischen Wesen auf dem rechts unten anschließenden Relief aufgefaßt ist und zum Ausdruck kommt.

Der Grundtypus all der Buddhafiguren ist der gleiche (8—12); das bedingt schon die formale Reihung, die ein Gleichmaß verlangt, und liegt darin begründet, daß in diesen überweltlichen Sphären keine irdischen Unterschiede mehr gelten; einheitliche Modelle mögen dabei den vielen Bildhauern gedient und sie geleitet haben. Motive und Komposition sind in den Grundzügen immer die gleichen: die übereinandergeschlagenen Beine mit der Fußsohle nach oben, der schmale Leib, die runden breiten Schultern und die mächtige Brust, nur mit der eng anliegenden Kutte bekleidet, die Halslinien und das Ûrṇâ (fehlt bei Abb. 8 und 9), der Haarschopf, die langen Ohren ohne Schmuck; der Formaufbau im wesentlichen immer symmetrisch aus dem Mittellot entwickelt und gleichmäßig gestaffelt, die plastische Gebung des Körpers von größter Einfachheit und Schlichtheit in allmählichen Schwellungen mit weichen Übergängen, nirgends Brüche, Kanten oder Winkel; die Füße sind weich aufgelagert; die Gelenke geschmeidig und nachgiebig. Das bedeutet Kraft und Energie und drückt vollkommene Beherrschtheit und innere Gelöstheit aus; das alles vollkommen krampflos, unbeschwert, leicht und zu einer monumentalen Harmonie entkörpert. Man hat so gern diese Gestalten weichlich genannt und das bei dieser Straffheit im Aufbau, dieser eindringlich mächtigen Gliederung, diesen Schultern und Brüsten, dieser ruhigen Sicherheit im Gestus, dieser Klarheit der Haltung! Einem Heldenideal gegenüber allerdings vielleicht weichlich zu nennen; aber hier geht es um mehr als um die Überlegenheit des körperlich Mächtigeren, es geht um die geistige Macht, um die Überwindung der materiellen Abfolge, um die Verkörperung überirdischer Seinszustände, geistiger Freiheit und seelischer Vertieftheit. Und dabei die größte, plastisch-körperliche Anschaulichkeit als Ausdruck einer unkörperlich geistigen Größe! Hier ist wohl — zugleich mit einfachsten Mitteln — das höchste Maß sinnfälliger Ausdrucksgebung eines ideellen, eines spekulativen Vorstellungsgehaltes erreicht, ohne die Grundformen anschauungsgemäßer, körperlicher Gegebenheit anzutasten oder aufzulösen, nur durch Potenzierung, Gliederung, Vereinfachung und Beseelung des Körperhaften, seiner Steigerung zum künstlerischen Bilde. Wir kennen

andere Formgebilde, in denen nicht weniger als hier die Formgebung an einer ideellen Größe, an einer geistig überirdischen Vorstellung orientiert ist, wo die Form nichts als Ausdruck einer Beziehungssetzung zum Unendlichen ist, so in Ostasien zur Zeit des Toribushi, in Ägypten zur memphitischen Zeit, in der romanischen Kunst — aber in all diesen Fällen auf eine ganz andere Art, durch Entkörperung und reine Abstraktion, oder mittelbar durch Umsetzung ideeller Werte in rein formale Werte, nicht wie hier durch Steigerung des Körperlichen, durch tatsächliche „Verkörperung" oder sagen wir durch künstlerische Wiedergeburt eines tatsächlich Irdischen zur überirdischen Gültigkeit. Dies Moment ist das ausschlaggebende Charakteristikum der indischen Plastik, so sehr, daß diese Kunst in ihrer Entwicklung wohl die einzige ist, die nicht den Wechsel von sogenannter archaischer und beobachtungsgemäßer Formbildung kennt, und bei der — soweit wir die Anfänge kennen — von Anfang an die spekulative Vorstellungstätigkeit in den Maßen der anschauungsgemäßen Konzentration vor sich geht, wo von Anfang an das Naturbild als Grundlage des künstlerischen Bildes und als Träger geistigen Ausdrucks auftritt. Das hängt mit der besonderen Begabung dieses Volkes zusammen, wie wir im zweiten Kapitel anzudeuten versucht haben, auf der doppelten Kraft sinnlicher wie übersinnlicher Konzeption, auf der erotischen und spekulativen Gabe des Erlebens und der vitalen und mentalen Lust des Verknüpfens. Auf der einen Seite ein tropisch-intensives körperliches Bewußtsein, auf der anderen eine ebenso intensive metaphysische Einstellung gegenüber der Welt. Dieselben philosophischen Einsichten in die Verhältnisse von Körper und Geist, in ihr Wechselsein, soweit das körperliche Sosein metaphysisch begründet ist, die körperliche Erscheinung selbst aber Illusion ist, und wiederum die geistige Erkenntnis das Körperliche überwindet — alles das wirkt auch hier auf die Formbildung ein, begründet diese, zumal sie ja unmittelbar Ausdruck dieser Einsichten ist. Die geistige Größe und die körperliche Reinheit wachsen im gleichen Maße. Alles das ist Ausdruck einer vitalen Lebenskraft und gleichzeitig kritischer Einstellung gegenüber dem Leben, aber nie in der Art dualistischer Grübelei, sondern als positive Steigerung des Ichgefühls zum Lebensgefühl, Weltgefühl und Allbewußtsein. Diese Voraussetzungen erheben die Gestalten auf das Maß sinnlicher Anschaulichkeit und geistiger Größe. Man kann die Grundlagen dieser Formgebung wohl naturalistisch nennen, soweit wir darunter die Orientierung der Bildformen an die körperhafte Erscheinung verstehen; aber wir müssen dann auch die indische Auffassung des Körpers uns aneignen, jene kritische und spekulative, für die die Grenzen des Körperlichen nicht mit den Grenzen des Erscheinungsmäßigen und Erfahrungsmäßigen zusammenfallen, und die das natürlich-wechselvolle Sosein und die materielle Begrenztheit des Körpers nicht bloß als Zufall, sondern als metaphysisch begründet ansieht, und die Möglichkeit der geistigen Einwirkung auf das Stoffliche bis zum letzten Gipfel, bis zur Absorption in der Weltseele, bis zum Ausscheiden aus dem materiellen Kreislauf in den Begriff des Körpers mit einbegreift. So ist der Körper immer nur die Erscheinungs- oder Wirkungsform einer bestimmten seelischen oder überwirklichen Größe; und so entspricht der geistigen Größe des Dhyâni Buddha auch der magische Körper eines solchen. Nichts als die im zweiten Kapitel angeführte Auffassung über die verschiedenen Körper — Kaya — kann so klar zum Ausdruck bringen, daß hier eine geistige Auffassung dem Körperlichen, sagen wir in diesem Sinne dem Naturalistischen, zugrunde liegt; so müßten wir hier angesichts der beobachtungsmäßigen Formulierung der Bildgestalten, angesichts der körperhaften Auffassung, die dem Figürlichen zugrunde liegt, von einem spekulativen Naturalismus sprechen. Dann kann auch hier in weiterer Ausgestaltung dieser Auffassung die Bildung von Gestalten mit mehreren Armen und Köpfen kein unnatürliches, noch viel weniger ein unkünstlerisches Moment in sich schließen. Die Beobachtungstätigkeit des Inders war die eines ungeheuer plastischen Erfassens, wie seine Vorstel-

lungstätigkeit die eines bildlichen Erschauens war; aber er hat niemals seine sinnlichen Erfahrungen, sondern immer seine spekulativen Einsichten, seine visionären Offenbarungen und Erkenntnisse zur Grundlage seiner Weltauffassung, seiner Wertbildung und damit der Formbildung gemacht. So ergibt auch in den Buddhagestalten der körperliche Aspekt nur die Intensität der Anschaulichkeit, der plastischen Verwirklichung, bedeutet aber nicht Darstellung eines Körperlichen; ist vielmehr Ausdruck eines Unkörperlichen, ist Verkörperung einer geistigen Größe, nicht nur einer Erscheinung, eines überirdischen Zustandes in den Formen dessen, was als Körper erscheint, aber vom Geist gebildet ist. Eine gewaltige Kraft der Erkenntnis und der Formbeherrschung hat hier übersinnliche Welten, die jenseits der Erfahrung liegen, zur sinnlichen Erscheinung gezwungen.

Trotz des überindividuellen Charakters des Bedeutungsinhaltes und trotz der typisierenden Formgebung zeigen die Figuren untereinander doch deutliche Unterschiede; einmal solche, die auf kleinen Abwandlungen der vorliegenden, durch das Bildhauermodell gegebenen Motive beruhen, gewissermaßen persönliche Bemerkungen der Bildhauer oder der Werkleute sind; solche Unterschiede zeigt der Vergleich der Beinpartien von Abb. 8 und 10, der Lagerung des linken Fußes in Abb. 10 und 12, der Gewandgebung unterhalb der Knöchel in Abb. 10 und 9, des Ärmelbausches in Abb. 10 und 11, des Kleidsaumes an der Brust in Abb. 8, 9 und 10; bedeutsamer sind die Unterschiede in der Proportionierung: in Abb. 8 niedrig, sehr breit, gedrungen, in Abb. 9 aufrechter, gleichmäßiger, höher, in Abb. 10 ebenfalls aufrecht, aber Brust und Leib in schärferem Gegensatz, so daß die Verjüngung des Leibes schlanker und bewegter wirkt, in Abb. 11 ist die Brustpartie schmal, dafür herber, gedrungener und stärker vorgebaut, der Armansatz an den Achseln kräftiger markiert und die Brustsilhouette steiler, nicht so weich ausgekurvt (vergl. dagegen Fig. 10); noch deutlicher sind die Unterschiede zwischen dem Leibansatz nach der Beinpartie zu zwischen Abb. 9 und 10: einmal hart gewinkelt, das andere Mal in weicher Schwellung, indem eine Falte eingeschoben ist. Alle diese Momente aber mögen bereits mit der im Gestus sich am deutlichsten ausdrückenden inhaltlichen Verschiedenheit zusammenhängen, nach der wir verschiedene Dhyâni Buddhas vor uns haben. Über die Mudrâs ist dabei im Anhang das nötige gesagt; ob auf die verschiedene Bedeutung der Mudrâs auch die Verschiedenheit im Ausdruck der Gestalten, die evident ist, zurückzuführen ist, scheint wahrscheinlich; ungewiß aber, welche Bedeutungsmotive wir dabei zugrunde legen müssen, um so schwieriger, da es sich doch um ganz diffizile psychologische oder spekulative Verschiebungen handelt. Wenn man von der ursprünglichen Bedeutung der Mudrâs ausgeht, so läßt sich wohl eine entsprechende Veränderung im Ausdruck feststellen: in Abb. 8 eine gedrungene, entschlußfeste und kräftige Körperlichkeit, in Abb. 9 eine gesteigerte innere Spannung, der Oberkörper ist gereckt, der Atem scheint angehalten (man beachte daraufhin den erwähnten Unterschied der Leibpartie), der Handgestus willenloser, wie gebannt, der Gesichtsausdruck in stärkerer geistiger Ergriffenheit; in Abb. 10 der Zustand tiefster Versunkenheit und innerer Gelöstheit, vollkommene Symmetrie, die Silhouettenlinien ganz gleichförmig und ohne Winkelung, die Staffelung in klarster Reinheit, das Gesicht in tiefer Selbstvergessenheit (man vergl. jetzt das Gesicht bei Abb. 8), die Augenbrauen sind zur Nase hin gerundet, nicht wie in Abb. 9 durchlaufend, was dem Gesichtsausdruck alle Spannung nimmt, die Mundwinkel sind leicht vertieft, die Augen nicht bloß geschlossen wie in innerer Konzentration, sondern wie in einem inneren, lächelndem Schauen; zudem tritt hier das Ûrṇâ, was den beiden anderen Figuren fehlte, auf; in Abb. 11 und 12 gewissermaßen das Erwachtsein, das Wirkende und Lehrende, eine neue Bewegtheit, eine neue Sagbarkeit, aber ohne den Rahmen der harmonischen Symmetrie zu sprengen, ohne körperliche Erregtheit, nur wie ein Aufblühen und Entfalten von Innen her, wie ein Erleuchtetsein und Verkünden. Die Gesichter von Abb. 8, 10

und 12 geben am klarsten den Wandel des psychischen Erlebnisses wieder; bemerkt sei dabei noch die merkwürdige, lange und etwas kantige Kopfform der Figur 11.

Das Kopffragment Abb. 35 läßt sich ebenfalls dem Boro Budur zuschreiben; man sieht hier, mit welch geringen Mitteln plastische Wirkung und psychische Expression erreicht ist, aber auch, wie schwer die plastische Form gegen den grobkörnigen Stein anzukämpfen hat, um die poröse, auflösende Struktur der Steinoberfläche zum plastischen Ausdruck zu zwingen; andererseits erhöht aber gerade dieser Steincharakter den Eindruck des Überirdischen, des Unkörperlichen und Geheimnisvollen, das nur um ein weniges von den letzten Grenzen des Erfaßlichen getrennt ist. Die Weichheit, die anspruchslose Schlichtheit, die gedämpfte Ruhe und die hingegebene Menschlichkeit, die in solchem Werk zum Ausdruck kommt oder seine Formgebung charakterisiert, muß man dabei — gegenüber der rein indischen Kunst — als javanisches Lokalkolorit ansehen.

Die Figur Abb. 49 gehört derselben Zeit an, stammt aber aus der Prambanan-Ebene, vom Tjandi Kalasan. Der Formtypus ist der gleiche wie im Boro Budur; die plastische Gebung aber ist weicher, die Lagerung dagegen etwas härter oder schematischer, vor allem an der Unterpartie, wo die Beine kantig überlagert sind; das ist im spätbuddhistischen Stil von Mitteljava noch stärker ausgedrückt; auch der Knieabschluß ist härter als beispielsweise bei Abb. 9. Die Proportionierung ist verändert: die Brust vorgebaut, die Schultern abfallend gerundet, der linke Ellenbogen angedrückt, die rechte Hand aber bis an das Knie herausgerückt; dadurch geht die strenge Staffelung verloren, und an ihre Stelle tritt ein plastischer, in Übergängen unmittelbarerer und weicherer Zusammenschluß, nicht unähnlich wie in der ostasiatischen Kleinplastik der Hakuhozeit; auch die Verquickung von körperlicher Tiefe, Weichheit und Frontalität erinnert an frühe Tangarbeiten. Der zwiebelförmige Nimbus vermittelt zur Nischenwand hin, übersetzt die plastische Schwellung in lineare Kurven und steigert die zentral aufwärtsgehende Massenfolge; auch hier fehlt, wie bei Abb. 8 u. 9, das Ûrṇâ.

Den eigentlichen Monumentalstil dieser Zeit vertreten die Mendoetgestalten, die keine Reihenfiguren sind, sondern Hauptbilder aus der Mittelzella (40, 41). Hier überwiegt das Großartige und etwas Kalte der Formgebung den Eindruck des javanischen Lokalkolorites; man wird sie unmittelbar an den späteren indischen Guptastil anschließen müssen, zu dessen reinsten Werken sie gehören. Der Stein ist schärfer abgeschliffen und geglättet. Die Mittelfigur (41) sitzt auf einem prächtigen Thron, in unbewegter Majestät, streng frontal und in vollkommener Symmetrie; durch die Lagerung der Beine und den weit vorgebauten Thron erhält die Staffelung eine mächtige Tiefe und Bewegtheit. Ein neues Motiv des Formaufbaues gegenüber den Boro Budur-Figuren liegt in der entschiedeneren Breitenentwicklung. Füße, Hände, Kopf und Nimbus geben die Mittelachse an; die kolossalen Beine aber sind mit den Knien nach außen geöffnet, zugleich scharf der Tiefe nach gewinkelt. Die unteren Beinpartien steigen schräg nach außen auf, die Oberschenkel schließen sich nach rückwärts wieder nach der Mitte zu, aber der Tiefe nach; dazwischen liegt die harte Kante des Thronsitzes; die Unterarme kommen aus der Tiefe her, aber stark in die Breite gerückt, und schließen sich in leichter Aufwärtsneigung in den großen Händen zusammen. Höhen-, Tiefen- und Breitenentwicklung sind so zu einer monumentalen Gesamtheit zusammengeschlossen, ohne die frontale Symmetrie nur im geringsten anzutasten. Dem entsprechen die scharfe Staffelung des Thrones, die strengen kantigen Horizontalen und die seitlich ins Profil gestellten, nach außen vorschießenden Tiermotive an der Rücklehne. Erst im Nimbus wird Höhe und Breite in einer klaren Fläche zusammengefaßt. Selten ist im Rahmen eines frontalen Aufbaues unter Orientierung an einen Wandabschluß eine solche Tiefendifferenzierung wieder erreicht worden. Die plastische Ober-

fläche ist ohne jede Modulation, straff und kompakt; das Gewand wird nur am Saum und dort, wo es die dynamische Plastik der Körperformen verläßt, deutlich. Die harten Winkel, Kanten und Flächen des Thronaufbaues sind ohne Angleichung und Vermittlung in reinem Kontrast zu den Rundfolgen, Schwellungen und Kurven der Gestalt gegeben. Hier ist die Vision einer obersten Gottheit auf ein — fast unheimliches — Maß von sinnlicher Greifbarkeit gebracht, auf eine vitale Formel übermenschlicher Körperhaftigkeit. Dieser unbewegten Größe gegenüber wirken die Nebenfiguren ⟨40⟩ fast zart und menschlich zugetan. Die Bedeutungsunterschiede zwischen Buddha und Bodhisattva sind hier formal in ähnlicher Weise gefaßt wie in der großen Trinität des Yakushiji; zentrale Ordnung, aber asymmetrischer Wechsel, stärkere körperliche Aktion in Haltung und Bewegung, Verschiebungen im Sinne der Rundkörperlichkeit, dazu äußere Unterscheidungen durch kleinere Abmessungen und Belebung durch reiche Schmuckbeigaben. So lösen Bein- und Armhaltung die unbewegte Symmetrie auf; es fehlt die zentrale Zusammenstellung der Füße in der Mitte, indem das linke Bein hochgezogen ist; ebenso fehlt die zentrale Verkuppelung der Hände: beide sind in freiem Gestus bewegt. Tiefenentwicklung lag — sogar im hohen Maße — auch in der Mittelfigur vor, aber keine Drehung der Körperformen; hier ist nun das rechte Bein nach außen gedreht, das linke Bein ist dem Oberschenkel vorgelagert, jedoch ohne das Profil zu verdecken; auch die Hände sind gedreht, Brust und Kopf dagegen liegen wieder in frontal ruhiger Aufsicht. Durch diese rundkörperliche Bewegtheit geht der Ausdruck vom Seienden in den des Handelns und Wirkens über, während in der Hauptfigur der Körper eigentlich nur organischer Stoff der Veranschaulichung bedeutete, ohne jede körperliche Funktion. Hier ist die gleiche übersinnliche Monumentalität erreicht, wie etwa in der Toritrinität des Horyuji. Bei all diesen Figuren — auch bei den Nebenfiguren des Mendoet — beherrscht das Gesetz einer überindividuellen Größe, einer erhabenen Bewegungslosigkeit, einer geistigen Überlegenheit über alles Erscheinungsmäßige die Formgebung; die Vorstellung einer bestimmten Gottheit wird nicht einfach motivisch symbolisiert, sondern mehr als Verkörperung eines seelischen Zustandes gefaßt und durch den formal rhythmischen und geistigen Ausdruck wiedergegeben. Die plastische Gebung ist überall straff und nirgends gekantet, die Oberfläche gleichförmig und ungebrochen, die Schwellungen jeweils den Körperformen angeglichen; der Aufbau achsial unter symmetrisch-rhythmischen Wechselbeziehungen. Die rundkörperliche Tiefe ist trotz des Wandschlusses frei entwickelt, sowohl im plastischen als auch im motivisch-körperlichen Sinne. Beigaben sind nur im bescheidensten Maße verwendet und auch nur dort, wo es die inhaltliche Bedeutung fordert oder zuläßt. In all diesen Gestalten bilden körperliche Schönheit und körperliche Kraft, wie geistige Ruhe und geistige Reinheit eine einzige gewaltige Harmonie.

Ein anderes Bild als diese Boro Budur-Gruppe bietet die der Diengsskulpturen; diese gehören alle — im Gegensatz zu den Werken des Boro Budur-Kreises — dem brahmanischen Vorstellungskreis an. Auf Grund der Bedeutungsverschiedenheiten zwischen buddhistischer und brahmanischer Auffassung sind hier Motive, Formgebung und Ausdruck nicht unwesentlich verändert. Von vornherein tritt der Ausdruck rein geistiger Potenz oder eines seelischen Zustandes zurück. Der Körper wird weniger an ein Unkörperliches orientiert, als vielmehr der Zusammenhang zwischen dem Körper und den elementaren Kräften der irdischen Realität gesucht, jedoch in einem Maße, daß alles rein Erfahrungsgemäße überschreitet. Die Bilder sind mehr Ausdruck eines physischen als psychischen Zustandes; nicht das über den Dingen Seiende, sondern das in den Dingen Seiende und Wirkende bildet das inkommensurable Element der Darstellung. Alles Körperhafte und körperhaft sich Auswirkende tritt stärker in den Vordergrund, aber der Körper wird nicht in er-

fahrungsmäßigem Sinne aufgefaßt und damit den Grenzen der natürlichen Erscheinung unterworfen, sondern nur als Formel einer elementaren Kraft, als Ausdruck einer elementaren Wirkung. In diesem Sinne kann man dann von einem spekulativen Naturalismus sprechen. Man braucht nur eine brahmanische Glaubensvorstellung, wie etwa die des Çiva, als Sinnbild zerstörender und erneuernder Kraft gegen eine buddhistische, wie die des Âdibuddha, des höchsten unstofflichen Prinzips, zu halten, um den Unterschied zwischen beiden Auffassungen zu erkennen und die Veränderung der Formgebung darin begründet zu sehen. Aus der Art der bildlichen Darstellung der brahmanischen Hauptgötter dieser Frühzeit aber läßt sich erkennen, daß diese materiellen Grundzüge durchaus nicht zu Hauptmotiven der Darstellung gemacht wurden, sondern daß es auch hier in erster Linie immer um die Verkörperung eines schlechtweg Göttlichen ging, dessen, was alle sinnliche Erfahrung und alles irdisch Mögliche überschreitet; zur Darstellung gebracht allerdings in einer Art, in der materielle Werte und Aktionen stärker in Erscheinung und Wirkung treten als in den frühbuddhistischen Gestalten, indem das Göttliche nicht nur anschaulich-sinnbildlich oder durch eine psychische Ausdrucksstimmung verkörpert wurde, sondern indem gewissermaßen das Physisch-Bildliche als Aspekt des Göttlichen aufgefaßt und empfunden wird.

Die Werke der Dienggruppe können als Vertreter des frühbrahmanischen Stiles auf Java gelten; ihre ältesten Werke mögen bis in die Zeit der frühbuddhistischen Werke des Boro Budur-Kreises zurückgehen, doch ist weder eine untere noch eine obere Grenze mit Sicherheit anzugeben. Es scheint, daß die Diengkunst auch nach dem Verfall des mitteljavanischen Reiches im ersten Drittel des zehnten Jahrhunderts noch, wenn auch in provinzieller Art, fortbestanden hat. Die ungenaue Zeitabgrenzung erschwert es, Bedeutung und Stellung dieses Lokalstiles gegenüber dem spätbuddhistischen und dem Prambanan-Stil zu bestimmen. Nicht einmal die lokalen und zeitlichen Gruppen innerhalb des Diengkreises lassen sich, obwohl hier die Unterschiede viel größer zu sein scheinen als in den anderen Stilkreisen, wie etwa zwischen Boro Budur und Kalasan oder zwischen Prambanan und Plaosan, festlegen, da fast alle Werke, wie schon erwähnt wurde, von ihren Ursprungstempeln verschleppt worden sind und datierte Inschriften an Bildwerken fehlen. Wir müssen uns an dieser Stelle — auf weitere kunsthistorische Mitarbeit hoffend und uns darauf vertröstend — damit begnügen, an einigen typischen Beispielen die Hauptformprobleme der verschiedenen Gruppen des entwicklungsgeschichtlich sicherlich sehr wichtigen Diengstiles aufzuzeigen.

Am besten vermag die vierarmige Vishṇugestalt (94) von Wanasaba zwischen den frühbuddhistischen Werken des Boro Budur-Kreises und diesen frühbrahmanischen Werken zu vermitteln, denn — wie auch andere Werke von Wanasaba — zeigt diese, jedoch im Gegensatz zu den übrigen Diengskulpturen, eine gewisse milde Wärme in der Stimmung, ein ruhiges, nach innen gekehrtes Lächeln im Gesichtsausdruck und eine verinnerlichte Feierlichkeit der Haltung. Auch hier beherrscht wieder als Ausdruck eines Überirdischen die frontale Symmetrie den Aufbau; der Körper selbst bleibt unbewegt, ist nur Ausdruckssymbol. Schon die Proportionen aber sind stark verändert, ebenso die plastische Anlage und die Oberflächenbehandlung. Die freikörperliche, in sich geschlossene Gestaltgebung wird durch das große, hinten abschließende Rückstück auf eine fast reliefartige Wirkung reduziert; ein Ausgleich durch eine entsprechende Erweiterung des Thronsitzes nach der Tiefe zu findet nicht statt. So steht anstelle der Tiefenentwicklung eine vorherrschende Breitenentwicklung, anstelle der plastischen Staffelung mit freistehendem Profilabschluß eine Flächenfüllung, zwar nicht gerade in der Art eines Reliefs als vielmehr im Sinne frontaler Angleichung von Höhe und Breite auf Kosten der Tiefe. Die Beinpartie ist flach, niedrig und verhältnismäßig schmal, dem Thronsitz angeglichen; Brust und Kopf aber sind verhältnismäßig groß;

die größte Bildweite liegt nicht mehr zwischen den Knien (vgl. 10), sondern an den beiden aufrechtstehenden Oberarmen; statt der plastischen Staffelung von Beinen, Rumpf und Kopf eine plastische Verstärkung der Oberpartie durch den Dreiklang der beiden Attribute und des Kopfes mit dem breit entfalteten Nimbus, während das Rückstück die freien und etwas unruhigen Profile der Gestalt mit scharfen Kanten umgrenzt. Die plastische Gebung ist gegenüber den Boro Budur-Gestalten wesentlich flacher und härter, die Umbrüche sind schärfer und weniger geschmeidig, die Oberfläche aber ist ungleich belebter durch Auflagerung reicher Schmuckbeigaben; so wird die Tiefe nicht durch freikörperlich-plastische Entfaltung ausgedrückt, sondern mehr durch die in vielfacher Überlagerung und auch Überschneidung gegebenen stofflichen Motive.

Eine weitere Gruppe von Werken, die zum größten Teil in Pekalongan zusammengebracht wurden, vertritt die Gestalt Abb. 93. Auch hier das mächtige Rückstück, die verhältnismäßig geringe Tiefe des Thronsitzes und der — hier noch ausgeprägter als bei 94 hervortretende — Gegensatz zwischen der kleinen Beinpartie und dem mächtig entwickelten Oberkörper. Plastische Behandlung und körperliche Auffassung aber sind anders: der Körper selbst tritt hier körperhaft in Aktion, so sehr, daß das symmetrische Gleichmaß zersprengt wird zugunsten der plastischen und körperlichen Balance. Verstärkt wird der Eindruck der Bewegtheit noch durch die plastischen Kontraste und durch die fast leidenschaftliche Flüchtigkeit der plastischen Körperbildung: die Beine sind unruhig, fast skizzenhaft angelegt, die Brust in mächtiger Wölbung vorgebaut, der Leib dagegen schmal in die Tiefe gerückt, die Oberarme sind eckig vom Rumpf gelöst; noch stärker tritt das in der Vishṇugestalt Abb. Kinsbergen Atlas 155 zutage. Die stark verwitterte Oberfläche erhöht dabei noch den Eindruck des leidenschaftlich Bewegten. Das Impressionistische des ganzen Vorganges ist aber dabei im plastischen Sinne monumentalisiert, der körperliche Vorgang erscheint als Ausdruck einer elementaren Kraft, nicht einer einmaligen Emotion. Kombiniert man diese beiden letztbehandelten Figuren miteinander, so ergibt sich etwa ein Bild wie das der Mittelfiguren aus der vierten Reliefreihe des Prambanan (72).

Als weitere Gruppe lassen sich die Figuren 92, 98, 100 zusammenstellen; alle drei Werke zeigen dieselbe auffallend weiche, vollplastische Modellierung, eine stärkere Differenzierung des Stofflichen und eine Steigerung des physischen Ausdrucks. Dabei läßt sich klar erkennen, um wieviel mehr in der brahmanischen als in der buddhistischen Kunst schon die Symbolmotive physisch orientiert sind, wie hier der seelische Ausdrucksgehalt von vornherein im Hintergrund steht und das rein Darstellerische zum Symbol oder zum Ausdruck einer unfaßlichen Gegebenheit wird. So wird auch im Tierischen weniger das Seelische wiedererkannt, als die unheimlich seltsame Physis in ihrer monumentalen Überlegenheit als eine dämonische Erscheinung empfunden und als Ausdruckssymbol der den Dingen und Erscheinungen immanenten Kräfte aufgefaßt; so wird ihre physische Erscheinung zum Symbol von Naturgesetzlichkeiten, nicht als eine Wiedergabe, als Reproduktion, sondern als die leiblich-anschauliche Verkörperung einer elementaren Wirkung oder einer geistigen Kraft aufgefaßt, wie die buddhistischen Werke Verkörperungen eines psychischen Zustandes, einer metaphysischen Begrifflichkeit waren. Am klarsten tritt das in der Gestalt des Nandi, des heiligen Stieres Çiva's zutage, Ausdruck des stofflich-elementaren Gesetzes ewig sich erneuernder Potenz. In der Auffassung des Gaṇeça (100) scheint mehr eine geistige, nicht tellurische Potenz symbolisiert zu sein, soweit sie im Stofflichen selbst beschlossen liegen kann, also gewissermaßen die Potenz geistiger Fähigkeiten in einer seltsamen Charakteristik der tierischen Erscheinung und des menschlichen Ausdrucks, eine Vermischung, die für uns schwer faßbar und rätselhaft ist; im künstlerischen Sinne aber erreichen gerade diese Gaṇeçafiguren die größte Summierung

plastischer Schwellungen und Kurvaturen, zu der die Bildplastik gekommen ist, bedeuten den größten Komplex rundkörperlicher Zusammenfassung von plastischen Kompartimenten. Möglicherweise hängt nun die Symbolisierung von Nandi und Gaṇeça mit der ursprünglichen Bedeutung zusammen, nach der der Elefant dem Osten, der Stier dem Westen geheiligt war, und dies wiederum auf Grund des Sonnenablaufes, des Verhältnisses von Sonne und Erde, gleichgesetzt mit dem von Geist und Materie. Gerade diese, sicherlich sowohl für die Typenbildung, Symbolbildung wie für die architektonische Bildung grundlegende — sagen wir — astronomisch=symbolisierende Orientierung ist ja leider ein Gebiet, wo wir noch vollkommen im Dunklen tappen und dessen Klärung wohl erst uns die Augen über die letzte Begründung all dieser Symbole, Motive, Vorstellungen, Bilder und Formeln wird öffnen können.

In den Durgâgestalten (98) geht die bildplastische Formgebung in die Darstellung eines Vorgangs über, der Tatsächlichkeit eines Geschehnisses, allerdings eines symbolischen oder überwirklichen. Die tiefere Bedeutung dürfte auch hier noch nicht erfaßt sein. Es sind weibliche acht= bis zehnarmige Gestalten, die auf einem Büffel stehen, auf dessen Nacken der sich verwandelnde böse Geist zu entfliehen trachtet, den die Durgâ jedoch an den Haaren festhält. Also eine kämpfende Beschützerin gegen Dämonen? Aber warum die ausgesprochene Weiblichkeit? Wo liegt das erklärende Moment der Verwandlung aus einem Büffel zum männlich aufgefaßten bösen Geist? Wir können hier nur auf den formalen Sachverhalt eingehen: die Anlage ist frontal, die Gestalt unbewegt, die Verteilung wesentlich symmetrisch im Gegensatz zu späteren Darstellungen, wo das Hauptgewicht auf das oft dramatisch gefaßte Motiv des Überwältigens oder der heroischen Kraftanstrengung gelegt ist (130), während hier (98) eigentlich nur das sachlich=Tatsächliche in einfachster Form festgestellt ist. Ein gerader Rückenabschluß, der vermutlich in eine rechtwinklige Nische, wie die Diengtempel (56) sie zeigen, eingelassen war, schließt die figurale Szene ab. Eine eigentliche Wechselbeziehung zwischen Figur und Wandfläche findet nicht statt. Der an sich überwirkliche, symbolische Vorgang ist dabei fast auf naturalistischer Basis entwickelt unter Steigerung des Weiblichen zum Ideal weiblich=reifer Fülle und unter charakteristischer Vereinfachung der stofflichen Unterschiede zu vollplastischer Differenzierung. Diese weiche, in der Oberfläche bewegt modellierte vollplastische Gebung der körperlichen und stofflichen Motive liegt wohl zum Teil in der brahmanischen Auffassungsweise mit begründet. Am deutlichsten drückt sich diese Behandlung am Gewand aus, das nicht mehr vollkommen von der Körperform angesogen wird und nur an den Knöcheln als strichartiger Saum erscheint (wie etwa bei 40, 54), sondern als stofflich einheitliche, plastische Masse die Körperformen überlagert; auch hier müssen wir wieder auf Prambanan=Motive hinweisen, etwa auf die Gruppe der drei Tänzerinnen (66), die eine ähnliche, plastisch weiche Behandlung zeigt; demgegenüber wirkt allerdings das Diengstück plumper und provinzieller. Auch in der Çivagestalt Abb. 99, deren Provenienz nicht feststeht, findet sich diese plastische Behandlung wieder; das Gewand wird hier zwischen den Beinen vertieft und endet seitlich in freistehenden Enden, ähnlich wie etwa in der Tooindo Kwannon des Yakushiji; in veränderter und erweiterter Form finden wir dies Motiv im Madjapahit=Stil wieder, wo es zu einem die ganze Gestalt umfassenden Strahlenkranz ausgebildet ist (150, 151).

Der Kopf Abb. 92 ähnelt so sehr dem der Durgâ, daß man auf dieselbe Werkstatt und Zeit schließen muß; noch voller und unmittelbarer wirkt hier die weiche, tiefplastische Behandlung der Oberfläche, die fast wie geknetet wirkt und im strengen Gegensatz zu der Gesichtsbildung etwa der Boro Budur=Figuren steht, wo Gesichtsgrund und Gesichtsteile plastisch nicht vereinheitlicht werden, während hier Gesicht, Kopf, Krone und selbst Nimbus in einheitlicher

Modellierung gegeben sind, voll tiefer Kontraste, doch in weichen Übergängen, gesteigert bis zu einem stark farbigen Effekt. Wie jede lineare oder flächige Härte im Gesicht und am Kopf vermieden ist, so ist auch der Nimbusrand zackig ausgeschnitten. Trotz der Ähnlichkeiten ist der Gesichtsausdruck von dem der Durgâ doch verschieden, männlich, ohne die seltsame Wollust des Mundes und kälter; irgend etwas dämonisch=sinnlich Faszinierendes liegt in den Zügen, das im schärfsten Gegensatz zu dem innerlich beruhigten, reinen Ausdruck der Boro Budur=Figuren steht.

Ähnlichkeiten zur Formgebung der Durgâgestalt weist auch die Çivagestalt Abb. 95 auf, deren Gesamteindruck allerdings auf eine etwas spätere Entstehungszeit hinweist: die gedrungene, etwas harte Haltung und die plastische Behandlung vor allem des Gesichtes und der Hände erinnern an die Durgâgestalt; Schulterpartie, Armansatz und der Übergang vom Hals zur Brust wirken fast wie motivische Wiederholungen. Die Beinpartie ist ähnlich behandelt wie bei Fig. 94; dieselbe harte, gleichförmige Überlagerung der Beine, und auch hier die gleiche Leibrundung und Proportionierung, wobei das Hauptgewicht auf der breiten Oberpartie liegt. Bemerkenswert ist aber, daß bei all diesen Figuren das Motiv der Vielarmigkeit noch nicht künstlerisch zur vollen Entfaltung kommt; das blieb der ostjavanischen Kunst vorbehalten. Der Vergleich der Gesichter von 94, 95 und 98 zeigt, wie stark innerhalb der an sich typisch begrenzten Formgebung der Gesichtsausdruck wechselt, nicht nur im Sinne der Variierung, wie etwa bei Abb. 8—12, sondern fast in einem persönlichen Maße von Stimmung, Charakter, Individualität; mit einer unheimlichen Menschlichkeit und doch wiederum ganz überpersönlich, ohne wechselvolle Einzelzüge, in einer rätselhaften Offenheit und ebenso geheimnisvollen Verschlossenheit; das keimhaft=träumende Gesicht des Vishnu ‹94›, jetzt lächelnd und still — und doch, als ob es plötzlich blitzartig aufbrechen könnte und sich in den Ausdruck einer bösen, fanatischen Strenge wie beim Çivagesicht 95 verwandeln. Wir sehen nirgends den Anlaß des Warum und kennen nicht den psychischen Grund; diese Gestalten selbst scheinen machtlos, willenlos zu sein gegen den Trieb, der ihr Gesicht bewegt, in dessen Zügen das Sphinxantlitz der unergründlichen Natur der Welt und des Menschen wie ein Schatten wechselt; ein Preisgegebensein an die Dämonie der sinnlichen Kräfte, den Wandel der grenzenlosen Elemente und die Unfaßlichkeit seelischer Emotionen; keine menschlichen Gesichter mehr, sondern Götter, die das innere Angesicht der Natur in menschlichen Zügen bloßlegen, enthüllen, ohne es zu deuten.

Die Çivagestalt in der Nische ‹96› wiederholt den Typus der Dienggestalten, jedoch in starker Verflachung; wenn man die plastische Behandlung mit der der vorigen Figuren vergleicht, so könnte man auf eine provinzielle Arbeit schließen, auf eine trockene Erstarrung. Dem widerspricht jedoch die einheitliche Gesamtwirkung von Figur und Rahmung, wobei es sich weniger um eine kompositionelle Bindung, noch um Übergänge von plastischer zu architektonischer Form handelt, als vielmehr um die malerische Zusammenfassung von Rahmung und Bild. Der dunkle Schatten des Hintergrundes, der die plastische Form frei herausstellt, ergibt ein bewegtes Helldunkelspiel von Figur und Grund, das sich im selben Maße in der aufgerauhten Ornamentik der Rahmung wiederholt. Dies Motiv der plastischen Auflösung in Licht= und Schattengrundwirkung voll bewegter Stimmung und etwas flüchtig rauher Oberflächenbehandlung erinnert an die Formgebung der Djagoreliefs ‹119›, eher jedenfalls als an irgendein mitteljavanisches Stück. Hält man dazu die etwas provinzielle Arbeit, so läßt sich immerhin schließen, daß das Stück einer lokalen Diengkunst zugehört haben kann, die auch nach Zusammenbruch der mitteljavanischen Zeit noch weiter bestand, unentschieden ist, ob hier direkte ostjavanische Einflüsse vorliegen oder ob es sich um die gleiche Reaktion einer einheimischen Empfindungsweise gegenüber der Kunst der indischen Einwanderer, wie in Ostjava, handelt. Daß aber die Diengkunst tatsächlich noch weit über das Ende der mittel=

javanischen Kunst hinaus fortbestand, zeigt die seltsame Gruppe von Bandjarnegara (106), die kein Gegenstück mehr in der mitteljavanischen Kunst besitzt. Auch die etwas summarische Behandlung der Gewänder, ihre plastisch kompakte Auflagerung mit den schweren Saumenden, die entfernt an die Durgâgestalt Abb. 98 erinnern könnten, haben nicht hier, sondern in dem späteren ostjavanischen Stil ihre Vorbilder. Die Gruppe besteht aus einer einfachen, reihenmäßigen Zusammenstellung von phantastischen Gestalten in strengem Parallelismus, die mittlere ein wenig erhöht, Füße, Hände, Schultern in wagerechter Abfolge; jede Figur vollkommen verdichtet zu einem geradabschließenden Schaft, ohne körperliche Differenzierung und ohne bewegliche Profilgebung; anstelle plastisch freier Kurvaturen und eines zentralen Aufbaus (66) eine gleichförmig unbewegte und geradgewinkelte Kreuzung. Wir haben mit diesem Werk den Rahmen der mitteljavanischen Kunst bereits weit überschritten; die Rückerinnerung an die Gruppe Abb. 66 zeigt eine vollkommene Umstellung des künstlerischen Empfindens; aber nicht so sehr der Wandel als solcher ist es, der überrascht, sondern, daß die Prambanangruppe das frühere und die Gruppe von Bandjarnegara das spätere Werk ist, während wir doch immer gewohnt sind, das streng geschlossene, gewinkelte, auf Parallelismus aufgebaute Formbild an den Anfang einer Entwicklung zu setzen, die plastische Kurvatur und die freifigürliche Entwicklung im dreidimensionalen Sinne aber als das spätere anzusehen; der Grund aber liegt, wie wir bereits schon andeuteten, darin, daß es sich hier nicht um eine innere zusammenhängende Entwicklungsabfolge handelt, sondern, wie schon der Ausdruck »indojavanische Kunst« besagt, um das Zusammen- und Entgegenwirken von zwei Grundelementen, die von zwei Strömen getragen werden, einem fremden von Indien her und einem einheimischen, wobei der indische Strom allmählich vom javanisch-malaiischen absorbiert wird, allerdings unter Einwirkung hinterindischer Einflüsse.

Wie der Boro Budur der Haupttempel des frühbuddhistischen Stiles von Mitteljava war, so ist der Prambanan der Haupttempel der späteren Zeit; im Relief haben wir bereits die großen Unterschiede zum Boro Budur-Stil nachweisen können, sowohl formal wie inhaltlich. Der Tempel zeigt, daß der Brahmanismus sich nunmehr auch in der Ebene von Prambanan ausgebreitet hat; jener Brahmanismus, der auf dem Diengplateau seine besondere Stätte gefunden hatte, zeigt aber auch, daß er bereits buddhistische Elemente in sich aufgenommen hat. Schon in der architektonischen Anlage des Prambanan ließen sich Wiederholungen von Grundelementen, die der früh-mitteljavanischen Architektur eigen waren, feststellen; Reliefs sind innerhalb der Diengbauten nicht überliefert, so daß uns die Prambanan-Reliefs als neue Formbildungen gegenüber den Boro Budur-Reliefs entgegentraten; in der Skulptur sind Beziehungen zum Dieng-Stil wohl festzustellen, nicht aber, wo der Ursprungsquell liegt, da wir über die Datierung der Diengtempel im unklaren sind; vielleicht handelt es sich in beiden Kreisen um einen gemeinsamen Ausgangskreis, wobei aber die formalen Gemeinsamkeiten auch auf die gleiche, brahmanische Inhaltsgebung zurückgehen.

Die Mittelfiguren der Reliefs der vierten Reihe vom Prambanan (72) gingen, wie wir sahen, unmittelbar aus der reliefmäßigen Einordnung in freiplastische Bildung über, wobei diese andererseits der Reliefgebung angeglichen wurde. Es ist im Grunde dieselbe Orientierung an ein Rückstück und an einen untiefen Sockel wie in 93 oder 94. Hier aber (72) ist der Hintergrund nicht nur neutraler Abschluß, sondern nimmt unmittelbar am Bildvorgang teil. Die Figur ist nicht nur frontal in Bewegung gesetzt, wie bei 93, sondern auch der Breite und Tiefe nach; der Gestus der Arme wird zum körperlichen Akt und — betrachtet man die Spannung im Gesichtsausdruck — auch zum willentlichen Akt. Die Beinpartie liegt parallel zum Bildsockel, ist aber in Aufsicht gegeben; der Oberkörper ist leicht schräg in die Tiefe gerückt, die rechte Schulter gesenkt, die linke

erhoben, der rechte Arm entsprechend vor die Brust gelegt und der Kopf schräg zur Seite gedreht. So steht anstelle der symmetrischen Frontalanlage eine rundkörperliche Bewegung unter Brechung der Symmetrie, was besonders auffällig in dem schrägstehenden Nimbus zum Ausdruck kommt. Die Tiefenbewegung aber weicht vor dem Hintergrund aus, geht nicht, wie im Relief, in die Masse hinein. Thronlehne und die Motive des Lotus und des Blattes füllen den Hintergrund dekorativ aus. Wie weit das alles mit der inhaltlichen Bedeutung zusammenhängt und dementsprechend begründet ist, ist leider nicht zu entscheiden, bevor diese selbst geklärt ist, so daß auch stilistische Rückschlüsse auf das Verhältnis zu Diengfiguren, wie etwa auf Figur 93, 94, nicht ohne weiteres zulässig sind. Die körperhaft bewegte Auffassung läßt auch an die Reliefpaneels mit den stehenden Bodhisattva's denken ⟨78⟩. Die plastische Behandlung ist jedenfalls von meisterlicher Klarheit, straff und belebt, der Gesamteindruck reich und prächtig; die Gesichtsbildung mit der seltsamen Verbindung der Augenbrauen, der scharfen Nase und dem bewegt vollen Mund ist von einer selten wiedererreichten Prägnanz ⟨73⟩.

Daß wir derartig körperhafte Auffassung und Bewegtheit noch nicht ohne weiteres als ein Stilcharakteristikum einer Zeit oder Schule ansehen dürfen, zeigt die Hauptfigur des Çiva Mahâdeva ⟨65⟩ in der Zella des Prambanan, in der die Bedeutung als höchster Gottheit wieder zur monumentalen Frontalität und unbewegten Symmetrie führt. Man kann diese Gestalt der Amitâbha-Figur ⟨41⟩ des Mendoet gegenüberstellen: dort die monumentale Verkörperung einer buddhistischen Vorstellung aus der Frühzeit, hier eine brahmanische Vorstellung der späteren Zeit. Auch hier ein gewaltiger Monolith und die plastische Bearbeitung von derselben Schärfe und unabweichlichen Prägnanz unter Steigerung des Körperlichen zu einer überindividuellen, körperhaften Sinnbildlichkeit, mit einer fast naturalistisch begründeten Einfühlung in körperliche Zustände und Motive, doch in der Gesamterscheinung alles überschreitend, was in den Grenzen der Erfahrung liegt. Dabei liegt in der Çivagestalt aber nicht nur eine einfache abstrahierende Verallgemeinerung der körperhaften Erscheinung vor, indem das Wechselvolle oder Vereinzelte zum Typischen verdichtet oder im monumentalen Sinne zum Ausdruck geistiger Größe gesteigert wird, sondern auch eine positive Erweiterung des körperlich Begrenzten durch Kombination von Tatsachen und Motiven zu einem übernatürlichen Beisammensein, das keiner natürlichen Wirklichkeit mehr entspricht. Man möchte hier von einem synthetischen Naturalismus sprechen, soweit die Einzelform immer aus einer Wirklichkeitsform entwickelt scheint, die bedeutungsmäßige Zusammenstellung und die Zusammenfassung zu einem künstlersichen Gebilde aber eine positive Leistung der kombinierenden Phantasie ist, ohne Rücksicht auf eine Möglichkeit im Sinne der Wirklichkeit. So beruht auch die seltsame Wirkung gerade solcher brahmanischer Monumentalfiguren — später auch solcher, die dem Neubuddhismus angehören — auf der Verkuppelung von erfahrungsgemäßer, sinnlicher Tatsächlichkeit mit phantastischer Übernatürlichkeit zu einem plastischen Wirklichkeitsbild. Diese Kombination von Kontrasten beschränkt sich nicht nur auf körperliche und stoffliche Motive, sondern umfaßt auch solche von Ruhe und Bewegung, spiegelt sich in der Formgebung und Formbehandlung wider, indem überall Gegenwerte scharf und unvermittelt gegeneinanderstehen: die harte Wand und die vollplastische Gestalt, scharfe Kanten und weiche Kurven, runde Schwellungen und gewinkelte Flächen.

Der ursprüngliche Eindruck der Çivagestalt muß gewaltig gewesen sein ⟨65⟩, wenn man die Treppe hinaufgestiegen — mit dem allmählich nach der Tiefe zu abflauenden Licht oder bei Fackelbeleuchtung die Gestalt zwischen den hohen, kantigen, massiven Pfeilern ⟨64⟩ und den eng zusammengerückten Wänden des Durchgangs in der Zella stehen sah. Die scharfen Kanten des kahnförmigen Nimbus nehmen die senkrechten Pfeilerprofile des Durchgangs auf. Der Nimbus selbst

vermittelt zwischen Zellawand und Figur, wobei die Oberflächenwerte in merkwürdiger Art vertauscht sind, indem der Nimbus wandartig glatt und kalt, die Wand aber weich und teppichartig reliefiert ist. Die Figur selbst ist ohne plastische Beziehung zur Wand entwickelt; die plastische Gebung ist voll und schwer, die nackten Teile in ungebrochenen, gleichmäßig straffen Schwellungen gegeben und die stofflichen Beitaten in reicher Überlagerung gehäuft. Der plastische Akzent liegt auch hier auf der Oberpartie, dem Bündel der breit vorstoßenden mächtigen Arme, zentriert durch den Kopf; die verhältnismäßig schmale Unterpartie wird durch die Gewandschleifen zurseiten der Hüften der Oberpartie angeglichen. Die plastischen Schwellungen folgen der Richtung aus der Tiefe her; der körperliche Aufbau ist nach der Höhe zu entwickelt; die Gewand- und Schmuckmotive verlaufen vorwiegend der Breite nach, meist nach unten zu ausgebogen; nur das Brustband verläuft wagerecht. Zwischen den Beinen ist das Gewand leicht eingezogen und folgt eng der Beinrundung; wo es aber den Körper verläßt, erstarrt es zu einer schweren Masse, die von den Hüften an, nach unten sich verbreiternd, absteht, in der Mitte gestuft und leicht gedreht ist, und unten in je zwei Treppensäumen endet, wobei die Kanten rechtwinklig gegen die Rückwand anlaufen; diese Gewandbehandlung steht somit im direkten Gegensatz zu Figur 98, während Figur 99 etwa eine Mittelstufe zwischen der Durgâ- und der Çivagestalt einnimmt. Der Sockel hat seitlich einen Abfluß für das Opferwasser, der Sockel selbst ist als eine Art Opferaltar gebildet.

Abb. 101 zeigt einen Opferstein bzw. Opferaltar ohne Figur; dies Stück läßt sich als eins der schönsten Werke der mitteljavanischen Kunst ansprechen; ein einfach gegliederter, in der Mitte eingezogener Block, mit klaren Kanten, einfachen Profilen und unverzierten Wänden; seitlich geht der Block in einen Stierkopf über, der in einer großzügig ruhigen Modellierung gegeben ist. Ein monumentaler feierlicher Ernst geht von diesem Tieraltar aus und zeugt für die tiefe, tellurische Mystik, deren bedeutungsvollem Kulte er diente.

Den Spätstil der mitteljavanischen Kunst kennzeichnen die Werke des buddhistischen Klosters von Plaosan ⟨78--81⟩ und die brahmanischen Figuren von Banon ⟨88, 90⟩. Die auf die Verschiedenheiten brahmanischer und buddhistischer Gedankenwelt zurückgehenden Unterschiede in der Formgebung und im Ausdruck der Figuren, wie sie zwischen Figur 8 und 95 so eindeutig zutage treten, vermischen sich in der Spätzeit bis zu einem gewissen Grade miteinander. Schon in den Figuren der vierten Reliefreihe vom Prambanan ⟨71—73⟩ war dies der Fall, so sehr, daß es sogar offen bleiben mußte, ob wir es mit buddhistischen oder brahmanischen Darstellungen zu tun haben; wenn es sich um brahmanische Gestalten handelt, so erscheinen sie jedenfalls unter dem Aspekt von Bodhisattva's. Die Banongestalten ⟨88, 90⟩ übernehmen nun, obgleich es Darstellungen der höchsten brahmanischen Götter sind, auf eine auffällige Art Momente des Ausdrucks und der körperlichen Auffassung buddhistischer Werke, allerdings nicht solcher der Frühzeit, sondern der ihnen gleichzeitigen, spätbuddhistischen Kunst Mitteljavas, deren Hauptwerke die Figuren von Plaosan sind. Das wird klar, wenn man den Gesichtsausdruck des Brahmâ ⟨90⟩ dem des Bodhisattva's ⟨79⟩ entgegenhält oder die Behandlung der Fuß- und Beinpartie von 79 mit der von 88, oder die körperliche Auffassung von 81 mit der von 88 vergleicht. Das läßt auf eine innige Berührung der beiden, ursprünglich doch immerhin scharf getrennten Auffassungen schließen, wozu auch sonstige gegenseitige Beziehungen kommen, wie die buddhistischen Târâfiguren ⟨82⟩ zeigen, oder das Vorkommen der sonst den Bodhisattva's eigenen Lotusmotive in den Händen der Figuren der vierten Reliefreihe an dem brahmanischen Tempel vom Prambanan. Der Prambanan jedenfalls muß bereits als Resultat einer gegenseitigen Annäherung aufgefaßt werden. Die Werke der Spätzeit, die sich an den Prambanan anschließen, zeigen aber, stärker als die Prambananfiguren selber, die Nachwirkung

des alten Boro Budurstiles, der, in modifizierter Auffassung, in den Werken von Plaosan wieder zutage tritt und gleichzeitig, wie die Banonfiguren zeigen, auch auf den Stil der brahmanischen Werke übergreift und ihn beeinflußt; vielleicht sogar auch den Diengstil, denn die, gerade wegen ihrer Ähnlichkeit an den Anfang dieser Diengwerke gestellte Wanasabafigur ‹94› wiederholt Motive, die im Gegensatz zu den anderen Diengwerken ‹etwa 95, 97› im Spätstil der Prambananebene vorherrschend zu sein scheinen; man beachte daraufhin Gesichtsbildung und Gesichtsausdruck von Figur 94, 79, 90; es ist derselbe milde, verinnerlichte, etwas schmeichelnde Gesichtsausdruck, der in den Boro Budurwerken vorherrschend war, und zwar auf Grund des buddhistischen Bedeutungsgehaltes als Ausdruck eines seelischen Zustandes ‹vergl. 34, 35›.

Abb. 79 bis 81 stammen vom Plaosan, Abb. 82 schließt sich eng an diese Werke an. Wurzelnd in der Tradition des Boro Budurstiles, überführen sie diesen in eine weichere plastische Formgebung, lockern die kompositionelle, straffe Bindung im Sinne der natürlichen Körperhaftigkeit oder schwächen den Ausdruck der inneren Konzentration zu einer mehr dekorativen Wirkung ab. Abb. 79 gibt eine der Nebenfiguren aus den unteren Haupträumen wieder, in denen die Altäre standen. Die plastische Behandlung, der Charakter der Oberfläche und die körperliche Anlage, sogar einzelne Formmotive erinnern durchaus an Boro Budurfiguren ‹9›. Gegenüber der Figur 40 aber kommt der weichere Zusammenschluß, die Auflockerung der rundplastischen Beziehungen und die zwanglosere Haltung zum Ausdruck; das herabhängende Bein ist nicht zur Seite gedreht, aber damit auch nicht in Relation mit dem Gesamtaufbau und dem Thronsitz gebracht; der rechte Arm begleitet den Oberschenkel, ist also nicht, wie bei 40, im rundplastischen Sinne gedreht; das linke Bein, vor allem der Fuß, ist weicher ausgestreckt, das Gewand ist plastisch markierter, voller aufgelagert und endet in einem leicht verdickten Saume; die freistehenden Falten sind nicht abgeplattet. Der reiche Schmuck ist voller vom Körper abgesetzt, stofflicher charakterisiert und verläuft unregelmäßig bewegter; wie bei 94 oder 72 fallen die Bandenden über den Thronsitz herunter, sind dabei nach der Tiefe zu abgebogen. Alles das mildert die Monumentalität der plastischen Körperspannung wie bei den Mendoetfiguren oder die psychische Konzentration der Stimmung, die ungeheure Bewußtheit im Ausdruck wie bei den Boro Budurfiguren. Eine milde und versonnene, untertänige und selbstverständliche Gläubigkeit spiegelt sich in dieser Plaosangestalt wieder ‹79›; eine große Ruhe, aber es ist nicht dieselbe Ruhe, die der Baum hat oder die Ruhe des Himmels, oder der Ebene; die ist immer einfach, wie selbstverständlich, hier aber ist es, als sei dies Antlitz einmal vor langer Zeit zur Ruhe gebracht, als liege eine große, ewig dauernde Versöhnung darin, die aber längst vergessen hat, daß sie eine Versöhnung ist, so selbstverständlich ist sie sich selber geworden.

Abb. 80 gibt eine der Vestibülfiguren wieder, deren Nischen von einer flächig belebten Kâlamakara=Umrahmung umschlossen waren; auch die beiden Figuren 81 und 82 werden in solchen Nischen gestanden haben. Aufbau, plastische Behandlung und motivische Einzelheiten sind bei allen drei Figuren ähnlich; der Aufbau ist frontal geschlossen, die Haltung ruhig, nur die Arme sind bewegt, aber nicht in körperhafter Aktion, wie etwa bei 72, sondern in rein symbolisierendem Gestus. Die Beine sind untergeschlagen, nicht gekreuzt, wodurch sich ohne weiteres ein engerer Zusammenschluß von Figur und Thron ergibt; dabei nähern sich bei 81 die Beinprofile bereits ungebrochenen, gradverlaufenden Linien, ein Thema, das in der späteren ostjavanischen Plastik eine große Rolle spielt. Auch die gegenüber den Boro Budurfiguren, wie etwa 12, schematischere Fußbildung braucht nicht als Verhärtung angesehen zu werden, sondern als eine stärkere summarische Vereinfachung der körperhaften Modulation, was einen volleren gegenseitigen Ausgleich der plasti=

schen Formen zur Folge hat. So ist auch, wie bei Abb. 94, die Höhenstaffelung der Breitenent= wicklung untergeordnet; das drückt sich in der Armstellung, der flachen Brustpartie, und dem gegenüber den Schultern großen Kopf aus; am deutlichsten aber bei Figur 80 in der Form der Nische, die nicht mehr einer Glocke gleicht, sondern einem Rechteck mit abgerundeten Ecken, die in deutlicher Relation zu den Schultern stehen, während das Zentralmotiv der Bekrönung nicht nach oben, sondern nach unten ausgebogen ist. Das Kâlagesicht trägt dabei trotz der flächig phan= tastischen Auflösung einen stark psychischen Ausdruck, der durch den Gegensatz zum Bodhisattva= gesicht die ideelle Bedeutung und Wirkung des letzteren eindrucksvoll kontrastiert und hervorhebt. Das Beiwerk hat an stofflichem Charakter und an dekorativer Bedeutung gegenüber den früheren Werken entschieden zugenommen: die frei herabhängenden Bänder, die verschlungenen Ketten und der Brustzierat, entweder um den Leib gelegt — ein Motiv, das sonst nur bei den brahmanischen Figuren vorkam — oder über der Brust gekreuzt, bei 80 vorn mit einer Schmuckplatte zusammen= geschlossen, im übrigen ein typisches Motiv dieser Plaosanfiguren; der Nimbus ist als breites, nach oben flach verjüngtes Rückstück gegeben und durch ein Ornamentband eingefaßt, das auch im Prambanan vorkam (vgl. 71 mit 81). Die kräftigsten plastischen Akzente trägt die Figur 82; der symmetrische Gleichklang ist schärfer betont, die plastische Differenzierung gestaffelter; Kniee, Unter= arme, Hände und Kopf geben die aufwärtssteigende Tendenz an, Schultern, Brüste und Füße die jeweils symmetrische Abfolge nach unten hin; die Hände liegen übereinandergelegt zwischen den vollen Brüsten, ein Motiv, das schon zu den Djagowerken hin vermittelt. Der Nimbus ist unten eingeschnitten, verjüngt und mit je einem Flügel versehen, wodurch die bewegtere Staffelung und die impulsivere Haltung der Figur noch gesteigert wird; bei Figur 81 würde solche Abschnürung des Nimbus sinnlos wirken.

Auch die Banonfiguren gehören diesem Spätstil an; ob sie direkt mit den Plaosan — und ver= wandten Figuren zusammenhängen, ist nicht zu entscheiden; vielleicht begründen die gemeinsamen Beziehungen zum Boro Budurstil die gegenseitige stilistische Ähnlichkeit; zudem liegt der Banon= tempel ja in der Nähe des Pawon. Auffällig ist jedenfalls, wie z. B. das Gesicht des Brahmâ (90), in ähnlicher Weise wie das Bodhisattva=Gesicht 79 dem Boro Budurkopf 35 gleicht. Auch die plastische Behandlung und das Verhältnis der Gesichtsteile zum Gesichtsgrund ist ähnlich, nur darf man sich durch den — durch Verwitterung entstandenen — lebhafteren Ausdruck der Mund= und Nasenpartie nicht täuschen lassen. Wie die buddhistischen Figuren dieser Spätzeit eine dekorativere (80) oder eine sinnlichere (82) Färbung tragen als die der Frühzeit, so zeigen die brahmanischen (88, 90) eine körperlich natürlichere Behandlung und Auffassung, als sie den Prambanan=Figuren eigen ist. Wie bei der Figur 79 gegenüber 40 eine „Vermenschlichung" zutage tritt, so auch bei den Figuren 88 und 90 gegenüber 65, eine Milderung des übernatürlichen Aspektes, was den Gestalten wohl im gewissen Grade die Monumentalität nimmt, aber eine reinere Schlichtheit dafür an die Stelle setzt, indem hier auf die einfachsten körperlichen Ausdrucksmotive und die natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu= rückgegriffen ist. Wie bei 80 der geistige Ausdruck durch dekorative Tendenzen abgeschwächt ist, so hier der Ausdruck der übernatürlichen Größe durch eine körperlich idealisierende Tendenz, die fast zu einem klassizistischen Eindruck führt. Wie in keinem der vorbesprochenen Werke ist hier (90) die rundkörperliche Gebung frei durchgearbeitet; ein Rückstück fehlt; allerdings erfordert eine Brahmâ= gestalt ja schon von vornherein eine freiere Durchbildung, da die nach verschiedenen Fronten schauenden und oben in der Krone zusammengefaßten Köpfe ein ausgesprochenes rundkörperliches und freiplastisches Motiv abgeben; die monumentalste Leistung in diesem Sinne ist wohl das Kopf= fragment der Brahmâfigur des Prambanan. In der Banonfigur ist nun die ganze Körperbildung auf

diese freie Rundkörperlichkeit hin angelegt: die weichgeschwungenen Profillinien, die die Silhouetten plastischer Schwellung sind, das plastische Absetzen von Brust, Armen und Schultern, die Senkung zwischen den Beinen und vor allem die ausgesprochene plastische Modellierung der Oberfläche in unabgesetzter Rundfolge. Dabei bleibt der Körper selbst ruhig und frontal und die Silhouettenprofile laufen streng symmetrisch ab. Es liegt hier also eine rein idealisierende Körperbildung und Proportionierung vor, die sich wohl aus der Formgebung der Boro Budurfiguren, nicht aber aus der der Prambananfiguren (65) ableiten läßt. Daß die Rundkörperlichkeit aber letzten Endes nicht auf die natürlich-körperliche sondern auf die plastische Dreidimensionalität zurückgeht, und daß diese Körperbildung nicht in der Materialität des menschlichen Leibes wurzelt, sondern nur der körperliche Aspekt einer Gottheit, nur körperliches Symbol ist, zeigen: die frontale Anordnung, die Bewegungslosigkeit und die Funktionslosigkeit des Körpers. Der Rumpf hat trotz der plastischen Kontinuierlichkeit nur eine Front; in der Kopfpartie aber ist die Dreidimensionalität in die verschiedenen Fronten zerlegt, so daß auch das Profil eine frontale Richtung erhält, die von vorn gesehen, nach der Seite verläuft, während die Krone die vier Richtungen plastisch zusammenfaßt; nicht anders also wie die architektonische Körpermasse des Boro Budur gewissermaßen in fünf Fronten zerlegt war; im Grunde handelt es sich hier um dieselbe Art der Zerlegung der plastischen Tiefe und Bewegung in verschiedene Aspekte wie in den Reliefgruppen Abb. 14, linke Bildecke und Abb. 21.

Nur unter der Voraussetzung einen ideellen, symbolischen, nicht körperhaft materiellen Wert künstlerisch zu verwirklichen, konnte die Formsynthese eines menschlichen Leibes mit mehreren Gesichtern solchen Grad künstlerischer Reinheit und ideeller Gültigkeit erreichen.

In der anderen Figur von Banon (88) tritt das idealisierende körperliche Moment noch stärker in Erscheinung; hier sind die Grenzen der natürlichen Wirklichkeit in noch höherem Maße gewahrt. Ein Rückstück fehlt auch hier; dafür sitzt unten mit dem Rücken gegen die Figur ein Garuda, seine Flügel wie eine Wand ausbreitend, wodurch der sonst harte Gegensatz von Beinpartie und Sockel ausgeglichen wird, und die allzu schmale Beinpartie der Gestalt einen Rückhalt erhält; was früher Wand und Sockel oder Sitz in voll geschlossenem Zusammenhang war, ist hier somit auf ein Minimum beschränkt. Die Beine sind frei gelöst, leicht auseinandergestellt und etwas gedreht; statt der sonstigen summarischen Behandlung legt hier die plastische Modellierung die Körperformen fast naturalistisch blos; das schleierartige Gewand ist hochgenommen. Die Überhöhung der körperlichen Wirklichkeit in künstlerisch-ideelle Überwirklichkeit erfolgt hier durch buchstäbliche Überhöhung, ein Motiv, das sich ebenso andern Ortes — wie etwa in der Kokuzo des Horiuji oder im frühromanischen Stil — wiederfinden läßt; solch schmale, hohe Proportionierung ist immer Ausdruck einer entmaterialisierenden Tendenz, einer vergeistigten Formmotivierung. In der Banongestalt grenzt die idealisierende Formgebung schon fast ans allzu Geschmeidige und Elegante; die überlegene Sicherheit der Haltung wirkt ein wenig leer: es ist mehr die sinnliche Freudigkeit des plastischen Ausdrucks, das krampflos Unbeschwerte und Gezügelte der Haltung, als eine geistige Potenz, die den Eindruck bestimmt.

Hier — im ersten Drittel des zehnten Jahrhunderts etwa — bricht nun die Entwicklung der mitteljavanischen Kunst unvermittelt ab; was sich nach dieser Zeit an Werken in Mitteljava finden läßt, steht in keinem inneren Zusammenhang mehr mit der alten mitteljavanischen Kunst; nur auf dem Diengplateau scheint — wie wir schon andeuteten — noch für einige Zeit eine lokale, doch mehr oder weniger provinzielle Weiterbildung stattgefunden zu haben; alles andere steht unter dem Einfluß der späteren ostjavanischen Kunst. Eine gewaltige Fülle von Produktivität hat hier ein plötzliches Ende gefunden; ein Ende, nicht von innen heraus, durch Sterilität oder Impotenz, son-

dern von außen her, wie denn auch die Spätwerke noch jene Originalität der Erfindung, jene Frische der Beseelung, jene gestaltende Kraft und unverbrauchte Phantasie zeigen, wie sie den Frühwerken eigen war. Der Formwandel, der im Laufe der Entwicklung zutage trat, bedeutet eine selbständig produktive Umbildung, nicht aber Auflösung. Große äußere Ereignisse müssen hier die Entwicklung unterbrochen haben. Erdbeben, Auflösung der höfischen Zentren, Abwanderung, Zerfall der staatlichen Einheiten in kleine ländliche Bezirke u. a. m. Diese mitteljavanische Kunst bedeutet die Fortsetzung des indischen Spätguptastiles, genährt und getragen von den unverbrauchten Kräften und Instinkten des Volkes der Insel Java. Nicht ausgeschlossen scheint es, daß nun ein Rückstrom der indojavanischen Künstler nach Südindien erfolgte, die ihren reifentwickelten modifizierten Stil nach dem Mutterlande zurückbrachten; jedoch fällt das aus dem Rahmen der vorliegenden Untersuchung heraus.

Wie groß im einzelnen auch die lokal oder zeitlich bedingten Unterschiede oder die Verschiedenheiten zwischen buddhistischen und brahmanischen Werken sein mögen, tritt doch bei allen eine innere Verwandtschaft zutage, eine Gemeinsamkeit, die dieser mitteljavanischen Kunst auch mit Recht die zusammenfassende Bezeichnung der „klassischen Kunst Javas" eingetragen hat. Immer handelt es sich um die künstlerische Manifestierung unkörperlicher Werte. Der Körper als solcher ist nur Ausdruck einer übermenschlichen, überwirklichen oder überweltlichen Größe; er ist gewissermaßen jeweils unter verschiedenen geistigen Aspekten angesehen, und der verschiedenen Art der geistigen Aspekte zu Folge wechselt auch der körperliche Aspekt; einmal ist er der körperliche Ausdruck eines seelischen Zustandes, der abstrakte magische Leib, das andere Mal die spekulative, symbolische Synthese elementarer Kräfte, oder die idealisierte Vermenschlichung eines Göttlichen. Das Geistige wurde verkörpert und das Körperliche vergeistigt; Sinnbildlichkeit und Sinnfälligkeit wurden auf die Formel künstlerischer Wirklichkeit erhoben. So konnte man im wechselnden Sinne von einem spekulativen, einem synthetischen und einem idealisierenden Naturalismus sprechen; die bildplastische Einzelform war immer erotisch begründet, ging von einem Erfahrungs- oder Erinnerungsbild aus; die Anschaulichkeit und sinnliche Prägnanz der Bilderscheinung wurde zurückgeführt auf die natürliche Gegebenheit. Die Bildwirkung aber ist eine übersinnliche. Die Bedeutung überschreitet die Erfahrung. Schon Haltung und Bewegung einer Figur wurden nicht als materielle, körperliche Funktionen aufgefaßt und auch dementsprechend nicht körperlich begründet sondern als Ausdruck oder Wirkung einer unkörperlichen, den Körper beherrschenden Macht, eines seelischen Zustandes, oder als Symbol eines göttlichen Wesens. Komposition, Aufbau und Formsynthese aber haben überhaupt keinen Wirklichkeitsgrad mehr, sind weder an körperliche, noch an materielle Funktionen und ihre Grenzen gebunden, sind reine Formwerte als Ausdruck und Wirkung geistiger Kräfte, als Verkörperung göttlicher Bedeutung. Die plastische Behandlung reinigt den Körper von allem wechselvoll-materiell Bedingten und Gegebenen, und bildet zugleich das konstituierende Moment der Sichtbarmachung, der Veranschaulichung des geistigen Gehaltes. Der klaren Vorstellung entspricht die anschaulich-klare Konzeption und Prägnanz des plastischen Bildes; maßvoll, schlicht und einfach bis ins Monumentale gesteigert; ruhig, rein und vollendet, bis an die letzten Grenzen der irdischen Möglichkeiten heranreichend.

Unterschiede der Haltung und des Ausdrucks gingen dabei, soweit sie nicht in zeitlichen oder lokalen Abweichungen begründet lagen, auf die Unterschiede von buddhistischer und brahmanischer Bedeutung zurück. Die stärksten formalen Unterschiede gegenüber den Frühwerken des Boro Budur und des Mendoet stellten die Çivagestalt des Prambanan ⟨65⟩ und die Gruppe von Bandjanegara ⟨106⟩ dar; das erstere Bild weist nach Ostjava, das letztere kommt von Ostjava.

Ostjava. Die Frühzeit der ostjavanischen Kunst liegt noch im Dunkeln. Wie weit und ob die mitteljavanische Tradition nach Ostjava übergriff, ob das Ende dort und der Aufschwung hier im Zusammenhang stehen, ob die mitteljavanische Kunst nur eine provinzielle Rolle in der Frühzeit der ostjavanischen Kunst spielte, ob sie den Grund für weitere Entwicklung legte, das sind Fragen, die eingehendere Spezialuntersuchungen erfordern. Eins aber steht fest, daß die eigentlichen Stile der ostjavanischen Blütezeit nicht mehr eine von Innen her selbsttätige Weiterentwicklung der mittel=javanischen Kunst darstellen, sondern auf neuen Voraussetzungen oder neuen Einflüssen beruhen und in diesem Sinne eine Neubildung darstellen. Eine Neubildung, die verbietet, eine Figur wie 124 oder wie 130 als selbständige Weiterentwicklung einer Figur wie 65 oder 98 anzusehen, aber nicht ausschließt, daß in beiden Fällen immer noch z. T. grundlegende Gemeinsamkeiten vorliegen; Gemeinsamkeiten, die darauf beruhen, daß es sich in beiden Fällen — ganz allgemein gesagt — um „indojavanische" Kunst handelt. Am stärksten treten naturgemäß in der Architektur diese Gemein=samkeiten zutage, die Unterschiede jedoch am stärksten in der Plastik. Dazu kommt nun, daß im Gegensatz zu der durchaus einheitlichen Kunst Mitteljavas die Kunst Ostjavas in sich selbst große Verschiedenheiten zeigt, Stilschwankungen und Formwandel, die weit über das Maß rein lokaler oder zeitlicher, ja buddhistischer oder brahmanischer Unterschiede, wie dies in Mitteljava der Fall war, hinausgehen. Die Uneinheitlichkeit der ostjavanischen Kunst, die am deutlichsten im Djago zutage tritt, wo die Relief= und Bildplastiken (119 - 126) zwei vollkommen verschiedenen Stilauffassungen folgen, beruht darauf, daß nicht mehr das indische Element das alleintragende und beherrschende ist, son=dern daß das einheimisch javanische oder das malaiische Volkselement aktiv an der Stilbildung mit teilnimmt, und eine — jedenfalls in den letzten Jahrhunderten — für sich bestehende, eigene Kraft be=deutet, ein eigenes Bewußtsein trägt und ein eigenes Kunstwollen zur Geltung bringt. Wenn wir an der Bezeichnung der indojavanischen Kunst festhalten, so müssen wir darunter nicht mehr allein indische Kunst auf javanischem Boden, sondern auch javanische Kunst auf indischer Grund=lage verstehen, ja stellenweis noch weitergehen und nur die zeitliche und lokale Gemeinsamkeit einer indischen und einer javanischen Kunst damit bezeichnen. Dabei ist nicht zu vergessen, daß hier in Ostjava der indische Einflußstrom einen anderen Ausgangspunkt hat und einen anderen Charakter trägt als zur mitteljavanischen Zeit. Weitere Gründe für den uneinheitlichen Charakter der ost=javanischen Kunst, für den oft abrupten Wechsel oder für das gleichzeitige Auftreten verschiedener Stile liegen in der größeren territorialen Ausdehnung der gesamten ostjavanischen Reiche, dem rascheren Wechsel des geschichtlichen Ablaufes, den größeren staatlichen Schwankungen und in dem mehr kosmopolitisch orientierten Charakter dieser Zeit. Nicht nur südindische, sondern auch hinter=indische und selbst chinesische Einflüsse ordnen sich dem einheimisch javanischen Kunstwollen bei oder unter. Eine äußere Schwierigkeit, diese Verhältnisse zu klären, liegt darin, daß in Ostjava die großen Tempelbauten keine stilistischen und zeitlichen Einheiten mehr bilden, daß die einzelnen Bildwerke noch mehr als dies in Mitteljava der Fall war, verstreut worden sind und ihre Prove=nienz meist noch unklarer ist als in Mitteljava, und die inventarisatorischen Vorarbeiten noch nicht soweit gediehen sind, die nötigen Handhaben zu bieten. Welcher Aufwand von Arbeit nötig ist, die Provenienz eines Bildwerkes zu bestimmen, zeigt allein die mühevolle und an Kombinationen geistreiche Arbeit von Rouffaer über die Herkunft des Mañdschuçribildes des Berliner Museums. Für unsere Gruppierung der ostjavanischen Denkmäler ist nun das Ausschlaggebende, das wir nicht mehr streng der historischen Abfolge nachgehen können, ja, wenn wir die prinzipielle Entwicklung der Formprobleme im Auge haben, gar nicht folgen dürfen, denn — wie schon der Djago zeigt — es bestehen verschiedene Stile nebeneinander. Unsere Aufgabe besteht darin, die Werke ihrem stilisti

schen Sachverhalt nach in Gruppen zusammenzuschließen, also den sachlich=prinzipiellen Wandel der Formauffassung und nicht das chronologische Nacheinander in den Vordergrund zu stellen. Dabei wird sich gleichzeitig aber eine historische Kontinuität von selbst ergeben, wobei zwei große Haupt=gruppen zu unterscheiden sind: der indische Stil der früheren und der javanische Stil der späteren Jahrhunderte.

Wenn es richtig ist, daß das Werk Abb. 112 ein Denkbild des Airlangga ist, so hätten wir hier ein Frühwerk der ostjavanischen Kunst vor uns, etwa aus der Mitte des elften Jahrhunderts. Tat=sächlich tragen die Gesichtszüge einen porträthaften Charakter und auch die Abkunft von Bĕlahan, dem Grabbau des Airlangga, bestätigt diese Annahme. Was die Gestalt als solche betrifft, so ließe sich wohl schließen, daß hier an die Tradition der mitteljavanischen Kunst angeknüpft ist; auch stammt das Werk ja aus einer Gegend, die noch als Grenzgebiet zwischen Ost= und Mitteljava zu bezeichnen ist, und auch die meisten mitteljavanischen Denkmäler auf ostjavanischem Boden stammen aus dieser Gegend, besonders der Provinz Kediri. Von den übrigen Werken, die wir abbilden, ist es vor allem die von Kediri stammende Figur Abb. 144, die an mitteljavanische Arbeiten anzu=knüpfen scheint, etwa an ein Werk wie Abb. 95 oder noch stärker an einige Figuren der früheren Sammlung Klaring, wie an das bei Kinsbergen abgebildete Stück Nr. 190. Der Gesamteindruck des Bildwerkes von Bĕlahan (112) aber hat in der mitteljavanischen Kunst kein Gegenstück, hat nichts mehr mit der mitteljavanischen Stilauffassung zu tun. Es übersteigt alles, was sich dort finden läßt, und zwar auf Grund von Formelementen, die für fast alle Arbeiten des indischen Stiles zur ost=javanischen Zeit typisch sind, so daß wir bereits hier im elften Jahrhundert Formprinzipien entwickelt finden, die für die Werke des dreizehnten Jahrhunderts noch ebenso maßgebend sind (vergl. 114, 115). Nicht in Mitteljava sondern in Indien wird man, wenn man im Lande selbst die Komponenten für diesen Stil nicht finden kann, zu suchen haben, und Ähnlichkeiten mit mitteljavanischen Werken wer=den eher über Indien als durch direkte Beziehung zu erklären sein. Das Werk stellt eine Steigerung im Sinne des früher — mit Vorbehalt — sobenannten synthetischen Naturalismus dar, wobei allerdings hier die Grundlagen verschoben sind. Der naturalistische Grundzug führt zur plastischen Wirkung unheimlicher Anschaulichkeit und vitaler Tatsächlichkeit, zu jenem Eindruck absolut sinn=licher Wirklichkeit; tritt zutage in der Steigerung des physischen Ausdrucks der dreidimensionalen körperlichen Bewegung, der Aktivität des Leiblichen, der materiellen Begründung von Formvor=gängen, sowie in der größeren Verwertung von Wirklichkeitsmotiven; so krümmen sich unten, nach der Tiefe verschlungen, die beiden schuppigen Schlangen mit aufgestellten Köpfen; der Garuḍa, das Reittier Vishṇu's, ist in mächtiger körperlicher Aktion und dreidimensionaler Tiefe gegeben; das rechte Bein zur Seite gedreht, das linke Knie aufgestemmt, unter Überschneidung des unteren Beines; der Oberkörper kommt schräg aus der Tiefe, der Kopf ist zur Seite gedreht, alles das in leidenschaftlich wilder Anstrengung und voll körperlicher Spannung; diese Bewegtheit ist Handlung und diese Handlung ein körperlicher Vorgang; die Krallen sind um die Schlangenleiber gekrümmt, der Rachen ist aufgesperrt, die Beine auseinandergerissen; der Fuß des Vishṇu ist fest aufgestellt, zur Seite gewendet und im Knöchel bewegt; die Hände sind fest und energisch im Schoß zu=sammengelegt (vergl. dagegen etwa Abb. 10); der Gesichtsausdruck ist voll persönlicher Spannung; die stofflichen Beitaten sind bewegt überlagert und alle Einzelteile in plastischer Schwellung von tiefer und realistischer Stärke gegeben. Ja, schon in der bildlichen Verkörperung eines Menschen als gött=liches Wesen läßt sich im gewissen Sinne der naturalistische Grundzug erkennen, in der Über=wucherung eines göttlichen Abbildes mit physischen Elementen, dann darin, daß körperlich=mate=rielle Aktionen und tiefenplastische Bewegtheit der Masse dem Ausdruck einer Göttlichkeit dienen

und das Wesen dieser Göttlichkeit adäquat ausdrücken. Aber der Gesamteindruck hat nichts mit einem Wirklichkeitsbilde zu tun, das Endergebnis ist nicht eine naturalistische Impression, sondern die Expression einer göttlichen Kraft in physischer Erscheinung. Die ganzen physischen Motive, die materiellen Aktionen und die sinnlich-plastische Realistik werden durch phantasiegemäße, spekulative Synthese, durch die künstlerische Kombination und die symbolische Wertung zu einem Endergebnis von grandioser Phantastik zusammengefaßt, weniger als Ausdruck übersinnlicher, geistiger oder seelischer Kräfte als vielmehr elementarer, sinnlich sich auswirkender Mächte, Triebe und Gesetze. Der symbolische Charakter, die alle Erfahrung überschreitende Erscheinung und die göttliche Bedeutung erheben das Werk zu einer unnaturalistisch-spekulativen Gegebenheit. Auch hier ist die sinnliche Erscheinung nur Symbol, Verkörperung, ist nur Veranschaulichung, nicht Selbstzweck; der einzelne Bildteil ist nicht in seiner naturalistischen Besonderheit gewertet, sondern ist gewissermaßen immer ein Teil der Formgleichung, in der alle endlichen Glieder Ausdruck eines Unendlichkeitsverhältnisses sind. Gerade das Bildganze, seine Kombination und Ordnung, diese Ungeheuerlichkeit des Zusammenseins, das die sinnliche Erfahrung nie beisammen erlebt hat, zu der die eng begrenzte, zersplitterte Wirklichkeit nie gelangen kann, stellen eine neue tiefere, unbegrenztere Natürlichkeit dar; eine neue Ordnung und eine neue, in der Phantasie erzeugte, künstlerisch gestaltete Wirklichkeit, die den Grenzen der Materialität und der sinnlichen Erscheinung nicht unterworfen ist. Da ist einmal die gegenständliche Kombination als symbolischer Ausdruck und andererseits die formale Kombination als künstlerischer Ausdruck: der Garuḍa, als Reittier Vishṇu's, mit menschlichen Gliedern, Vogelkrallen, Flügeln und dem Ungeheuerkopf, die Vishṇugestalt mit vier Armen und den Zügen des Airlangga, dann der kompositionelle Aufbau und die Vereinigung heterogener Elemente zu einer Bildeinheit: der Zusammenschluß, der bei aller Bewegtheit die frontale Ordnung wahrt, die Staffelung nach aufwärts, die plastischen Relationen zwischen Garuḍa und Vishṇu, der einheitliche Rückenabschluß durch Flügel und Nimbus; die Schlangen sind symmetrisch verteilt, die Bewegung des Garuḍa aus der Tiefe her ist gleichmäßig der Breite nach fortgeführt, die Vishṇugestalt, als Ausdruck eines göttlichen Wesens in strenger Frontalität gegeben. So ist anstelle der göttlichen Einzelgestalt eine phantastische Szenerie getreten, in der das eigentlich Figurale nur noch einen Teil bildet, ein einzelnes Bildmotiv bedeutet, deren Gesamtheit aber eine gewaltige Zusammenfassung plastischer Elemente darstellt.

Die 1239 a. D. datierte Ganeçagestalt ⟨114, 115⟩ zeigt dieselben, gegenüber den mitteljavanischen Werken so hervorstechenden neuen Formwerte, doch in etwas anderer Beleuchtung. Auch hier die physische Steigerung, die seltsame, überwirkliche Kombination erfahrungsmäßiger, symbolischer und phantastischer Motive, die Bewegtheit der Oberfläche bzw. die schwere, vollplastische Massengebung bei geschlossenem Aufbau, symmetrischer Ordnung und gleichmäßiger Zusammenfassung; das Zusammenspiel unwirklicher Phantasie und plastischer Anschaulichkeit. Anstelle der Bindung der tiefenplastischen Elemente, der Bewegung und der Haltung an einen wandartigen Rückenabschluß steht aber hier eine rundkörperliche, kompakte Entwicklung der Masse: der Sockel in den Ecken ausgerundet, die Beine rund gelegt, Rumpf und Arme dicht aufgeschlossen; erst der Kopf mit dem nach unten gleitenden Rüssel liegt frontal, aber ohne daß die Rundung in eine frontale Bildfläche umgebrochen würde; so liegen Hände, Arme, Rumpf und Rüssel immer im Bogen, oder eine vollplastische Schwellung vermittelt nach der Tiefe zu. Ein Rückstück fehlt; die Rückseite ist als eine besondere Bildansicht durchgearbeitet; während die Unterpartie des Rumpfes mit dem ornamentiertem Kleide durchläuft, geht der Rücken unvermittelt in einen Ungeheuerkopf über ⟨115⟩, in kontrastreicher Modellierung und in sprühender plastischer Bewegtheit; die Hände mit den dicken

Fingern sind halb schräg aufgestellt ⟨vergl. Abb. 129⟩. Ein merkwürdiges Beieinander: der Elefant mit den vier Armen und dem Ungeheuergesicht im Rücken, den Totenköpfen, mit Schale und Beil, Krone, Schmuck und Gewand, in ebenso merkwürdiger Formkombination von kompakter Geschlossenheit und Rundkörperlichkeit, von plastischen Schwellungen und tief aufgewühlter Modellierung. Wie in der buddhistischen Kunst das Ausschlaggebende darin lag, daß geistige Werte veranschaulicht wurden, seelische Zustände körperhaften Ausdruck erhielten, so hier darin, daß physisch=elementare Werte phantastisch monumentalisiert sind. Dieser Unterschied, begründet in der buddhistischen und brahmanischen Bedeutung, bestimmte ja schon in Mitteljava die Verschiedenheit zwischen buddhistischen und brahmanischen Werken. Der Vergleich mit brahmanischen Werken Mitteljavas zeigt nun, daß diese Anschauung erst hier zur monumentalen Entwicklung gekommen ist, daß erst hier mit letzter Konsequenz Formgebung und Bedeutung auf diese elementaren und phantastischen Werte eingestellt sind. Eine ähnliche Auffassung wie in diesen beiden Werken haben wir schon am Tempel von Panataran mit seinen phantastischen Tiergestalten und in seiner plastisch ornamentalen Überwucherung feststellen können ⟨108, 109⟩.

Eine wesentliche Beruhigung gegenüber diesen Werken zeigen die Figuren 124—126 vom Djago. Sie gehören einem neuen spätbuddhistischem Zustrom an, der sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Ostjava vornehmlich im Reiche Toemapel ausbreitete und der wohl von Südindien ausging; Inschriften an den Nimben machen es wahrscheinlich, daß es sich hier um direkten Import von Südindien her handelt; diese philologischen Vermutungen werden durchaus durch den stilistischen Tatbestand bestätigt. Mit diesen Figuren setzt eine deutlich zu erkennende Stilperiode ein, in der das reinfigurale Element bei vollplastisch klarer Formgebung wieder im Vordergrund steht. Dieser hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts herrschenden Stilauffassung lassen sich außerdem die Werke 135 und 136 angliedern, dann die brahmanischen Figuren 130 bis 134 und 148, während die Figur 142 bereits eine Abwandlung dieses Stiles darstellt. Aus diesem Stil geht dann der spätere, sogenannte Madjapahit=Stil hervor, der eine Umbildung im Sinne des javanischen Kunstwollens und Empfindens bedeutet, und dessen Werke ⟨149 bis 153⟩ im scharfen Gegensatz zu dem spätindischen Stile stehen. Daß schon zur Zeit des indischen Stiles das javanische Element produktiv am Werke ist, zeigten ja bereits die Reliefs vom Djago ⟨120, 121⟩; von plastischen Werken gehört Fig. 149, die einige javanische Anklänge aufweist, vielleicht noch der früheren Zeit an; im übrigen aber läßt sich wohl sagen, daß die Bildplastik länger von diesem javanischen Einfluß freiblieb, und zwar wohl deshalb, weil die vollplastische Gebung diesem Kunstwollen nicht entsprach und ihm fremd war; die javanische Auffassung drängt zur Fläche und zur Zeichnung, zur Silhouettenbildung, zum Ornament und zum Phantastischen, Elemente, die sich in der Volkskunst, im Textil und im Schattenspiel ausgebildet hatten. So ist es durchaus folgerichtig, daß dieses Kunstwollen zuerst im Relief und Ornament sich durchsetzte und dann erst allmählich auf die Bildplastik übergriff und diese zugleich ins Flächigere und Ornamentale umsetzte, das vollplastische Element also zersetzte. Wenn somit die Bildplastik erst verhältnismäßig spät dem javanischen Einfluß unterliegt, so ist das kein Zeichen dafür, daß dieser nicht schon früher produktive Kräfte entfaltete, was übrigens — abgesehen vom Relief und der Volkskunst — auch in der Literatur zutage tritt. Die Werke des indischen Stiles stellen somit eine Sonderströmung dar, bedeuten nicht mehr wie in Mitteljava die ausschließliche Produktion einer alles beherrschenden, indischen Kolonialkunst, die dort lediglich — wie wir sahen — ein besonderes Lokalkolorit annahm.

In den Figuren 124—126 bestimmt der buddhistische Charakter wieder eine schlichtere Formgebung, eine ausgesprochenere Menschlichkeit des figürlichen Ausdrucks; die buddhistische Auffassung,

die in diesen Werken zum Ausdruck kommt, ist aber eine wesentlich andere als in den Werken der mitteljavanischen Kunst. Der Buddhismus, der hier zugrunde liegt, ist mehr ein modifizierter Brahmanismus und dementsprechend ist auch der Unterschied in der Formgebung zwischen buddhistischen und brahmanischen Werken nur noch ein gradueller, teils nur noch ein symbolischer. Daß beide Anschauungen ineinander übergehen, kommt in der Formgebung, dem Stimmungsausdruck und der symbolischen Attributierung klar zum Ausdruck; so bestimmt auch nunmehr bei den buddhistischen Figuren jener synthetische Naturalismus, der in Mitteljava doch ein besonderer Stilausdruck der brahmanischen Kunst war, die Formgebung. Der physische Ausdruck überwiegt den rein geistigen oder seelischen; die symbolische Wertsetzung tritt anstelle der unmittelbaren, für sich selbst sprechenden Anschaulichkeit; nicht mehr die magische Abstraktion der Körperbildung und der Ausdruck seelischer Erdentrücktheit, sondern die physische Steigerung des menschlich-leiblichen Aspektes, eine vollplastisch sinnliche Motivierung des Formvorgangs und symbolische Kombination von naturalistischen Einzelmotiven zu freien Phantasiegebilden; man möchte hier statt von einer ideellen Vorstellungstätigkeit von einer körperlichen Phantasietätigkeit sprechen. Alles, was naturalistischer Ausdruck physischer Tatsächlichkeit ist, wird plastisch gesteigert; die bildliche Erscheinung wird körperlich motiviert; die plastische Differenzierung folgt der stofflich-leiblichen Gegebenheit. So geht bei den Djagowerken die naturalistische Charakterisierung in vollplastische Gebung über, der Sockel stößt weit vor ⟨125⟩, die Ecken sind abgerundet, ebenso der Nimbus, der oben nicht spitz überhöht und dichter dem Profilumriß angeschlossen ist, bei 125 ganz mit vollplastischen Motiven überlagert. Die Lotusmotive sind nicht mehr ins Ornamentale oder Reliefplastische übersetzt, sondern in vollplastischer Entwicklung und Überschneidung gegeben. Überall herrschen die vollen, plastischen Schwellungen und, soweit es sich um Profile oder lineare Werte handelt, weiche Ausrundungen vor. Der Körper ist in schweren Formen gegeben unter Steigerung des vital-leiblichen Charakters; die plastische Differenzierung folgt den sinnlich verschiedenen Elementen der leiblichen, stofflichen und pflanzlichen Vorlagen. Ein kräftiges Dastehen, die Beine geschieden, die durchgedrückten Kniee markiert, der Leib durchmodelliert, die Haltung als ein körperlicher Vorgang aufgefaßt und der Gestus der Arme und Hände fast als körperliche Handlung gegeben. Die Durchbildung im einzelnen ganz erfüllt vom Ideal menschlicher Schönheit, was besonders in der Bildung der Finger, Hände und der Brust sowie in der Weichheit der Bewegungen zum Ausdruck kommt. Schärfer noch als die leibliche ist die stoffliche Charakterisierung: Schmuck und Gewand in reicher Durchbildung, stofflich in Beziehung zum Körper gesetzt, beweglich und wechselnd im Ausdruck; am stärksten endlich tritt der naturalistische Grundzug in den Lotusblüten und -blättern zutage. Alles das bedeutet eine sinnliche Einfühlung in die Materialität der bildlichen Vorlagen, ein ungleich weiteres Eingehen auf die sinnliche Erscheinung, als dies etwa in Mitteljava bei buddhistischen Werken der Fall war. Wohl ließen sich auch dort im Spätstil ⟨90⟩ ähnliche Tendenzen feststellen, aber nur bei den brahmanischen Werken. Hier aber erscheint von vornherein auch die buddhistische Formgebung unter einem sinnlich-physischen Aspekt, was sie brahmanischer Auffassung naherückt. Niemals aber ist der naturalistisch-physische Ausdruck Ziel oder Selbstwert, alle stoffliche Differenzierung wird plastisch vereinheitlicht; die körperliche Bewegtheit ist letzten Endes nur eine Nuancierung, eine Auflockerung des frontalen Aufbaues, die Haltung eine rhythmische Variation der Symmetrie. Der Armgestus erscheint wohl als eine körperliche Tat, der Körper aber scheint diesen Gestus nur willenlos getrieben auszuführen, einem suggestiven Zwange folgend, ohne Absicht und ohne Zweck. Die bildlich körperliche Erscheinung wird zum Sinnbild, der Vorgang zu einem Zustand, das Tun ist letzten Endes ein Sein. Eine tiefe, innerliche Erregtheit beherrscht den Ge

sichtsausdruck; eine selbstverständliche, fast menschliche Schlichtheit und eine fast übernatürliche Sinnbildlichkeit vermischen sich miteinander. In einer frühbuddhistischen Gestalt der mitteljavanischen Kunst scheint der Geist den Körper zu bauen, der Körper willenlos dem Geist zu folgen, den übersinnlichen Mächten untertan zu sein; da wird der Geist zum körperlichen Ausdruck, der körperliche Ausdruck hat nur übertragene Bedeutung; hier aber scheint der Körper unmittelbar ein geistiges, göttliches Substrat zu sein. Auch hier wirkt Haltung und Bewegung willenlos, aber in anderer Art: es ist die selbstverständliche, krampflose, schlichte und zugleich rätselhaft grandiose Entfaltung einer bewußtlosen, vitalen Natürlichkeit; der Körper in seinem Aufblühen und Wachstum, in seiner willenlosen, unfaßlichen Produktivität, seiner Entfaltung zur Reife und Schönheit, aber nicht als menschliches Ereignis, als irdischer Zufall, als materieller Vorgang, sondern als ein unbegreiflicher göttlicher Vorgang. So steigen diese Gestalten in ihrer weichen Bewegtheit nicht anders auf als die Lotusranken an ihren Seiten; wie das Lotusblatt breit entfaltet und gegen den Grund gelegt ist, so die Hand vor die Brust ⟨125⟩, wie die Blätter sich gegeneinander falten, so die beiden Hände in ihrer frommen Bewegung ⟨124⟩; die Stengel begleiten in demselben Rhythmus das weiche Schmiegen der Körper, die dicken, vollen Formen der Blütenknollen und Stengel gleichen den Körperformen; die Lotusblüte in Höhe des Kopfes, schauend wie ein Gesicht und das Gesicht so seltsam wie eine Blüte; das menschliche und das pflanzliche Dasein scheint ein unergründlich gleiches, nur in der Existenzform geschieden, doch beides der gleiche Vorgang göttlicher Kraft. Wie der Lotus aus Schlamm und dunklem Wasser mit seiner Blüte hoch aufsteigt, so wachsen die Menschen über sich und die Erde hinauf zu Bodhisattva's. In diesen Bildwerken scheint alles sinnliche Erfahrung zu sein und ist doch alles nur sinnbildliche Bedeutung. Der Naturalismus, der die Formgebung bestimmt, stellt Geist und Gott nicht über die Erscheinung, sondern nimmt die Natur als göttliche Existenz. Das Natürliche wird unmittelbar als Übernatürliches empfunden; aber der Umkreis der Erfahrung entspricht nur dem menschlich begrenzten Aspekt, nicht dem wahren Wesen der göttlichen Natur; so stellt sich der erscheinungsmäßigen Wirklichkeit die höhere Wirklichkeit der visionären Phantasie entgegen.

Die beiden Werke 136 und 135 legen dar, wieviel weiter der Formbereich dieses spätbuddhistischen Stiles reicht als in Mitteljava, wie auf der einen Seite die menschlich leibliche, auf der andern Seite die phantastisch übernatürliche Auffassung die Formgebung gleichzeitig bestimmt. Der Vergleich von 136 mit den Dhyâni Buddha's des Boro Budur stellt aufs schärfste heraus, wie hier der Buddhatypus ins vital=menschliche übersetzt ist. Der Figur fehlen die üblichen Attribute, wie Haarschopf, die langen Ohren und das Ûrṇâ; auch die fast realistische Kopf= und Gesichtsbildung weisen eher auf eine menschliche Darstellung als auf eine göttliche Verkörperung hin. Selbst wenn es sich hier – – sagen wir – um eine Yogifigur handelt, und nicht um eine Buddhadarstellung, so ist auch dann bezeichnend, daß nicht einem psychischen Motiv, sondern dem physischen Ausdruck nachgegangen ist; nicht um die Beseelung des Körpers und nicht um die Verkörperung eines seelischen Zustandes, sondern um die Darstellung vitaler Übermächtigkeit einer leiblichen Existenz handelt es sich hier. Wohl ist die Körpergebung plastisch vereinfacht und von allem Wechselvollen gereinigt; aber mehr so, wie es einem Mönche zukommt und nicht als unmittelbarer Ausdruck einer geistigen Absorption. Die menschlichen Formen sind monumentalisiert, physisch gesteigert; die ungeheuren Schultern und die gewölbte Brust beherrschen anstelle der zentralen Staffelung einseitig den Aufbau.

Handelte es sich bei 136 um die plastische Steigerung eines Wirklichkeitsbildes, so bei 135 um die körperlich freie, symbolische Kombination zu einem überwirklichen, nicht bloß übermenschlichen Bilde. Hier ist die Brahmanisierung der ursprünglich buddhistischen Anschauung und Formgebung

vollkommen zu Ende entwickelt: eine Bodhiçakti, die Gemahlin eines Bodhisattva, mit acht Armen auf zwei Leichen sitzend, um den Hals eine Kette von Totenköpfen. Das leiblich figürliche Element zum phantastischen Gebilde gesteigert. Die Einzelgestalt zur Bildszenerie erweitert, die sinnbildliche Verkörperung zum symbolischen Vorgang dramatisiert. Das Motiv der Vielarmigkeit erscheint hier in voller plastischer Entwicklung. Die Komposition bindet die vielfache Bewegtheit zum plastischen Rhythmus, die motivische Vielheit zu einer bildmäßig geschlossenen Einheit und die stark differen= zierte Haltung zur frontalen Ordnung. Thron, Leichen und das linke Bein sind wagerecht einander angeglichen; die linke Armpartie ein kranzartiges Ansteigen; das rechte Bein fast senkrecht gestellt, in Relation zum Bildrand; so bilden die beiden Füße fast einen rechten Winkel mit den beiden Beinen als Schenkel, um den der Arm und die Abfolge vom Knie, den hinteren Armen und Kopf wie Bögen geschlagen sind; das rechte Bein überschneidet das rechte Armbündel, das der Biegung des Rumpfes folgt; der Hauptakzent liegt im Kopf. Eine plastische Beherrschung der Fläche, eine rhythmisch gleichmäßige Verbindung von Höhe und Breite liegt hier vor, wie in keinem der vor= behandelten Werke. Die körperhafte Auffassung zeugt von einem erotisch sicherem Instinkt, die plastische Konzeption von einem intensiven Erfassen körperlicher Impressionen; die Oberflächen= behandlung ist weich, ohne auf Einzelheiten einzugehen.

Dieselben Grundmotive kehren bei den brahmanischen Figuren wieder, so in der Durgâgestalt 134. Hier ist die Bewegung noch freier und ungehemmter; die Figur ist stehend gegeben, vom Hintergrund gelöst in vollplastischer Neigung; die Profile bilden rundkörperliche Silhouetten, gehen nicht in die Grundmasse über, sondern biegen nach rückwärts ein; der Leib ist der Neigung folgend faltig modelliert. Die Arme sind im Übereinander fächerartig entfaltet. Erst durch die nach oben und unten ausgebreitete Bewegung der Arme erhält der flache Rückabschluß hier eine besondere Bedeutung. Schon hier müssen wir feststellen, daß, wenn körperlich freie Aktion gegeben ist, diese nie als eine Rundbewegung auftritt, sondern immer in mächtiger Ausladung der Breite nach oder, wie hier, in einer kranzartigen, den vollplastischen Rumpf umkreisenden Entfaltung (vergl. 130). Die Körpergebung ist ganz auf das weibliche Ideal eingestellt. Diese und die Figur 136 wirken wie eine erotische Manifestierung weiblicher und männlicher Leiblichkeit.

In der kleinen knieenden Nebenfigur 133 findet sich die weiche, vollplastische Gebung wieder. Die Gestalt ist rundkörperlich frei aufgebaut, sicher in der Haltung, dabei geschlossen im Aufbau, von einer ansprechenden Natürlichkeit. Sie gehört als Nebenfigur zu einer Çivagestalt als Guru; diese Çiva=Guru=Darstellungen sind so sehr aus einer physisch leiblichen Erscheinung heraus ent= wickelt, daß es uns schwer fällt, zwischen der monumentalen Formgebung und der etwas grotesken menschlichen Charakterisierung, das Moment höherer Gültigkeit zu empfinden.

Den Monumentalstil dieser brahmanischen Kunst Ostjavas vertritt die Durgâgestalt 130—132. Sie stellt die gewaltigste künstlerische Leistung des vollplastischen, phantastischen Naturalismus dar. Ein Vergleich mit der Durgâgestalt 98 zeigt, daß, wie der Höhepunkt der buddhistischen Kunst in Mitteljava lag, der Höhepunkt der brahmanischen Kunst hier in Ostjava liegt. In diesem Bilde sind alle typischen Formelemente des ostjavanischen Stiles dieser Zeit zu einer künstlerischen Einheit monumental zusammengefaßt: ungeheure Bewegtheit und bildmäßig ruhige Geschlossenheit, freiplastische Tiefe und frontale Ordnung, sinnliche Vitalität und überwirkliche Orientierung, erotische Kraft und psychische Suggestion, Realistik und symbolische Gültigkeit, heroische Weiblichkeit und göttliche Bedeutung. Die Einzelplastik erfährt hier ihre letzte Steigerung zur freien bildmäßigen Szenerie, die Rundkörperlichkeit ihre größte Entfaltung nach Höhe, Breite und Tiefe, die körperliche Gebung die vitalste Dramatisierung zur körperlichen Aktion und die gesamte Formkombination die

monumentalste übernatürliche Phantastik. Drei Bildmotive sind hier vereinigt: der Stier ⟨mahiṣa⟩, der böse Geist ⟨mahiṣâsura⟩ und die Durgâ, alle drei in plastisch klarster Verdeutlichung; der Stier auf dem halbrunden Sockel liegend, der nackte Dämon rückwärts über dem Stierkopf auf einem dicken Geflecht von Zweigen und Blättern stehend und die Durgâ auf dem Stier mit weit auseinandergestellten Beinen, mit je einer Hand den Schwanz des Stieres und das Haar des Dämons erfassend; der Leib nach vorne gebogen, das Haupt zurückgelehnt und der Oberkörper nach links geneigt; die Arme der rechten Seite in einem Bündel nach aufwärts steigend und stark nach der Tiefe zu ausgestreckt, die Arme der linken Seite nach abwärts gehend und der Breite nach ausgestreckt; dazu ein Schild, das sie schräg seitlich zwischen Hüfte und Schulter hält. Die Figur selbst steht nicht in der Mitte, sondern rechts davon; die rechte Bildhälfte ist nun der Tiefe nach, die linke der Breite nach entwickelt, in harmonischem Ausgleich der plastischen Akzente. Die gesamte Bewegung ist meisterlich den drei Dimensionen eingespannt unter strenger Wahrung der Frontalität. Die frontale Ansicht ist aber nicht mehr einem rechtwinkligen Sockel und einem freistehenden, zentral ansteigenden Rückschluß eingegliedert, sondern bildet unten einen Bogen der Tiefe nach und vereinigt Front- und Seitenansichten unter Zusammenfassung nach oben hin zu einem Kuppelausschnitt, wobei die Rückwand fast ganz ausgefüllt ist; die übrigbleibenden Teile sind abgebrochen. Am stärksten ist der Abfall an der rechten Seite; verbreitert sich dann der kuppelförmigen Bildschicht folgend allmählich fächerartig nach links; die stärkste Ausladung nach vorn hin und wesentlich steil abfallend geht vom Kopf, dem rechten Körperprofil entlang bis zum rechten Fuß; dies Profil wird diagonal durchkreuzt durch das linke Bein und seinen plastischen Gegenpunkt, der im rechten erhobenen Arm liegt; am weitesten ausladend und zugleich nach der Tiefe wieder einbiegend ist die Staffelung von der Dämonenfigur, der linken Armpartie und dem Schild. Dämon, Schild und die rechte erhobene Hand stehen wieder in gestaffelter, plastischer Relation, während der Kopf im spitzen Winkel diesen Ablauf durchschneidet und damit zugleich wieder die Balance zur anderen Bildhälfte darstellt. So kreuzen sich dauernd diagonale Verbindungen, oder plastische Relationen laufen strahlenförmig von oben nach unten zu auseinander und vereinheitlichen so die kuppelförmige Tiefe der Höhe und Breite nach. Dabei ist auch im einzelnen die vollplastische Körperlichkeit immer der Tiefe nach reich differenziert; Abb. 131 zeigt, wie die vordere Bildschicht in dauerndem Wechsel von Senkungen und Schwellungen verläuft. Die Körpergebung ist von vitaler Eindringlichkeit, die Füße scheinen sich am Stierrücken festzusaugen, die Beine gleichen gespannten Sehnen, der Oberkörper ist in einer monumentalen Gebärde nach hinten und nach oben gestreckt; der Körper scheint auseinandergeschleudert zu sein und doch im Gipfelpunkt der physischen Spannung angehalten; wie Pfeile und Blitze springen die Arme von der steinharten Wölbung des Rumpfes ab. Dabei steigert das weiche ornamentierte Gewand noch den Eindruck der körperlich plastischen Spannung. Das seltsamste ist aber dabei das Lautlose des ganzen Vorganges, diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung. Diese Vitalität nicht als körperliche Aktion nur, sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft empfunden; die Gestalt scheint nur Medium zu sein, willenlos gehorchend, in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer trunkenen, heroischen Leichtigkeit, wo Tanz und Tod ineinander übergehen, wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheinen. Trunkene Berauschtheit und doch in unheimlicher Starre gezügelt; eine heroische Keuschheit und zugleich elementare Leidenschaft. Menschliches und Göttliches, Leibliches und Seelisches, Sinnliches und Überwirkliches in einer monumentalen, phantastischen Formgemeinschaft vereinigt. Jede Geste und Bewegung von schlafwandlerischer Sicherheit; die körperliche Erscheinung von plastischer Prägnanz, physischer Kraft und tiefer Beseeltheit: wie die rechte Hand der Durgâ den Schwanz des

Stieres umfaßt, wie der Fuß sich am Stierrücken festbeißt; dies Daliegen des Tieres, das stumpfe Brüten des Gesichtsausdrucks; die volle Pracht der Brüste der Durgâ, dies Aufheben des rechten oberen Armes; am erschütterndsten aber ist der Gesichtsausdruck (132). Dabei läßt sich nicht sagen, von welchen plastischen Funktionen dieser Ausdruck ausgeht; hier liegt buchstäblich eine innere Beseelung vor, hier ist es nicht bloß die „Form", die plastische Organisation einer toten Masse zum Abbild; hier glüht von innen her eine unfaßlich tiefe Lebendigkeit; eine ganze Menschheit scheint in diesem Gesicht sich widerzuspiegeln; der Ausdruck umfaßt eine Unzahl von Motiven: Grausam und zart, willenlos verzückt und traurig, heroisch, schmerzvoll, lustvoll, verzehrend — aber alles das vollkommen bewußtlos, als ob das Gesicht lang gestorben sei, wie eine Vision. Und sieht man die Hand an, dann mag ein Schauer einen erfassen: diese Hand, die den Dämonen fesseln und halten will, liegt ruhig auf seinem Kopf, still und fast streichelnd; und genügt, den Dämon in magischer Gewalt zu bezwingen? oder liegt Tod und Liebe hier ungeschieden beieinander? ist es die Macht des Weibes als göttliche Kraft? Aber das Weib erscheint hier nicht als Inbegriff der erotischen Lust, des sieghaften Rausches, sondern in heroischer Leidenschaft und monumentaler Keuschheit, in elementarer Dämonie, handelnd in einem willenlosen Instinkt! Das weibliche Prinzip, Seele als Leib, Allheit als Individualität, als tiefster Inbegriff der unergründlichen, irdisch göttlichen Welt. Wie in den Buddhagestalten der männliche Aspekt des Universums verkörpert erscheint, so hier der weibliche Aspekt des Universums; dort die geistige Freiheit, die Erlöstheit in reinster Abgeschiedenheit, hier das willenlose Gehorchen, der dämonische Instinkt, die elementare Vitalität der unergründlichen Natur. Diese Durgâ ist die indische Sphinx.

Der vollplastische Stil, der in den Werken des Djago seinen Ausgangspunkt für Ostjava zu haben scheint (124–126), und der in den Singasari-Statuen seine höchste und unmittelbarste Entfaltung monumentaler Kräftespannung erreicht (130), läßt sich deutlich noch in seinen Nachwirkungen bis ins 14. Jahrhundert hinein verfolgen. Die Hauptwerke dieser späten Zeit sind die beiden Bildwerke des Mañdschuçrî und der Prajñâpâramitâ (138, 139), beide datiert von 1343 A. D.; während die Mañdschuçrî-Figur, die jetzt zum kostbaren Besitze des Völkerkunde-Museums in Berlin gehört, sich noch eng an die Formgebung der Djagowerke anschließt, bedeutet die Prajñâpâramitâ des Leidener-Museums eine entschiedene Umwertung der Formgebung, die, im selben Maße wie das am Ausgange der mitteljavanischen Epoche bei den Banon-Figuren (88, 90) der Fall war, einen fast klassizistischen Charakter trägt; eine seltsame Mischung verfeinerter und unglaublich destillierter Erotik mit geistiger Geschlossenheit, von Lieblichkeit mit Strenge, von Eleganz mit Weisheit. Gegenüber den zuletzt behandelten Werken Ostjavas, deren vollplastischer Konzeption auch die Pâramitâ noch folgt, fällt vor allem der rein buddhistische Charakter ins Gewicht, und die wohl daraus folgende Reinheit des Formganzen, die edle und unbewegte Haltung, die Einfachheit der Körperbildung, der streng symmetrische Aufbau und die zentrale Staffelung. Das Rückstück ist zu einer schöngeformten Thronlehne umgewandelt (vergl. 72); der Sockel wie bei den übrigen ostjavanischen Werken in weichen Kurven ausgerundet. Die körperliche Proportionierung zeigt — besonders im Verhältnis zu mitteljavanischen Sitzfiguren — stark veränderte Maßverhältnisse und eine neue Körperanordnung: Die Beine sind sehr tief gewinkelt, nach der Mitte zu hoch gelegt, der Rumpf ist schmal und nach der Höhe zu stark entwickelt, der Kopf und der Nimbus in ein hohes Oval abgewandelt. Die Nacktteile sind mit großer Delikatesse durchmodelliert, Arme, Gelenke und Finger geschmeidig und leicht in der Bewegung; das Gewand liegt eng am Körper an, ist aber durch eine graziose Ornamentierung stofflich verselbständigt, wie auch das stoffliche Eigenleben der reichen Schmuckzierate und der bewegt verlaufenden Bänder und Schnüre plastisch aus-

gewertet ist. Die Haltung ist geschlossen und streng, ohne gewaltsam oder starr zu wirken, bei aller körperlichen Konzentration doch den Eindruck einer tiefen Relaxion erweckend. Eine edle und zarte Gesamtwirkung, doch etwas kühl; die plastische Prägnanz mehr eine virtuose Verfeinerung als Steigerung, von äußerer, begreifbarer Formschönheit, dekorativem Reichtum, aber es fehlt das Grandios=Leibliche oder die tiefe innere Beseeltheit, jene letzte Kraftäußerung, die dem universalen Erhabenheitsgedanken, der in der Prajñâpâramitâ verkörpert ist, zugrunde liegt.

Die Abbildungen 142 und 143 legen nun weiterhin klar, wieviel umfassender der Ausdrucks= und Formbereich selbst einer einzelnen Stilrichtung in Ostjava ist als in Mitteljava. Sowohl die Ideenverbindungen als auch die Formkombinationen gehen immer extremere Verkuppelungen ein; die Synthese von äußerlich widerstrebenden Elementen erreicht eine immer stärkere — man möchte sagen — Temperatursteigerung; aus der Glut einer mächtigen kombinatorischen Phantasie kristallisieren sich die Ideenbilder zu Stein= und Form=erstarrten Bildwerken. Schon das inhaltliche Motiv der Hari Hara=Figur (142), d. i. die Verschmelzung von Çiva und Vishṇu zu einer Gestalt, kennzeichnet die seltsame Zentrierung von Vorstellungen. Das Zusammenspiel von verschiedenen Formelementen, das wir bereits bei der Figur Abb. 65 feststellen konnten, erscheint hier in noch wesentlich gesteigerter Auswertung, wodurch sich wiederum die bereits früher gemachte Feststellung erhärtet, daß die speziell im brahmanischen Vorstellungskreis wurzelnde Formgebung erst hier in Ostjava ihre volle künstlerische Entfaltung erfährt. Die stilistischen Beziehungen zu den Djagowerken (124—126) sind unschwer in der plastisch=schweren Behandlung der Arm= und Schulterpartien, der bildlichen Auswertung der Attribute und Beigaben, der Form der Krone mit ihrem reichen Bandwerk und dem Makaragehänge, dem Überleiten nach dem Rückenstück hin und in der naturalistisch weichen Durchbildung der Lotusranken zu erkennen. Daneben aber treten Formeinzelheiten auf, die mehr den späteren Singasari=Werken nahestehen (130), wie die weichen vorgewölbten Augen und die gesteigerte plastische Expression des Gesichtes (vgl. daraufhin 142 mit 132 und 126); die Bildung der einzelnen Zieratmotive endlich ist ähnlich wie bei der Figur Abb. 138. Ein neuer Darstellungswert aber tritt in dem schon erwähnten Widerspiel verschiedener Gestaltungselemente in Erscheinung: so kontrastiert die voll durchmodellierte Plastik des Oberkörpers mit der Versteifung der Beinpartie, die plastische Differenzierung der Beigaben mit der Verdichtung der unteren Bildpartieen, die reichbewegten Kurvaturen und Schwellungen mit den gekanteten scharfen Ecken und Flächen, besonders der Keule und mit dem gradlinigen Verlauf der Beine, des Rockes und der unteren Schmuckbänder. Diese formale Kontrastsetzung zerreißt aber keineswegs die einheitliche Bindung, sondern führt zu einer bewegt verlaufenden Steigerung der plastischen Kräfte, indem die Dynamik der Kurvaturen, die Entfaltung der geschlossenen Masse zu vollplastischer Körperlichkeit und das Anschwellen der Massenakzente einheitlich von unten nach oben verläuft: vom Schaft der Beine und von der streng=gefaßten Ornamentik der Nebenfiguren zum breiten Bogen der rückwärtigen Oberarme, zu der mächtigen, nach außen dringenden Plastik des Gesichtes und der Schultern und dem verschwenderischen Überfluß der Zierate, Attribute und Blüten am Oberteil des Rückstücks. Bei Behandlung der Madjapahit=Werke werden wir dabei erkennen, daß die Umbildung der vollplastischen Körperlichkeit in linear=überzogene, plastisch geschlossene Blockformen, die sich in Figur 142 vorzubereiten scheint, auf eine beabsichtigte Formsetsung zurückgeht und in späterer Zeit, vor allem im 15. Jahrhundert, allgemein üblich war. Der Figur 142 kommt daher im Hinblick auf die Entstehung des Madjapahitstiles eine entwicklungsgeschichtlich wichtige Bedeutung zu; die von Havell angegebene Datierung in die Zeit um 1250 A. D. dürfte auf Grund des stilistischen Sachverhaltes jedenfalls zu früh angesetzt sein.

Nicht unähnlich wie bei Figur 142 liegen die Verhältnisse bei der vom Panataran stammenden, 1322 A. D. datierten Râkṣasa-Figur, von der Abb. 143 die Rückseite wiedergibt. Auch hier wirken sowohl gegenständlich wie formal die merkwürdigsten Elemente kombinatorisch zusammen. Die vollplastische Phantastik erinnert an die Rückseite des Gaṇeça (Abb. 115) vom Jahre 1239 A. D., doch fehlen dort noch ganz die rechtwinkligen Brüche und die gerad durchgezogenen Linien und Profilschlüsse; die Bildung des Lotusbündels scheint wiederum auf die Djagowerke (124, 125) zurückzugehen, wobei aber die plastische Oberfläche der Blätter weicher und aufgerauhter gegeben ist. Die Bildmasse als Ganzes ist stark verdichtet, nähert sich fast einer geschlossenen Blockmasse; die Kanten werden durch die Keule und die seitlichen Rockschlüsse scharf betont; die ganze Rückseite ist wandartig in die Breite gezogen, so daß eine mächtige Grundfläche für reliefplastische Auflagerungen entsteht. Drei solcher malerisch in die Tiefe gehender, reliefartiger Szenen lassen sich erkennen: der merkwürdige „babylonisch" anmutende breite Überwurf von Haarspiralen, die Bergszenerie mit dem Rinde und dem Chamaeleon, gegenüber deren bewegter und freier Modellierung die Rockfläche fast wie ein architektonischer Wandgrund wirkt und drittens das Lotusbündel, das in seiner schmiegsamen vegetabilen Lebendigkeit wirkungsvoll mit der hartkantigen, massiven Keule kontrastiert. Die dicken Arme, Ellenbogen, Rockknoten, das Schlangenupavîta und die Ornamentierung des Hüftgurtes und des Rockes gleichen dabei die plastischen Tiefendifferenzen aus. Einer besonderen Untersuchung kann es überlassen bleiben, den Fremdeinflüssen, die hier nicht unwahrscheinlich sind, nachzugehen. So zeigt, um nur ein deutliches Beispiel vor Augen zu führen, der Buddhakopf Abb. 155 mit seiner gleichmäßig in die Höhe gezogenen Haarpartie Ähnlichkeit mit siamesischen Werken; im übrigen sind auch in Java, so in Telaga, siamesische Bronzen gefunden worden.

Alle diese ostjavanischen Werke zeugen für den drängenden Formreichtum des 13. und 14. Jahrhunderts, aus dem nun in geradezu dramatischer Folgerichtigkeit der letzte, eigenartigste Stil Ostjavas sich entwickelt, indem das malaiische Urelement im selben Maße, wie es vom Wajangspiel aus im 13. Jahrhundert vom Relief Besitz ergriffen hatte, nunmehr auch die plastische Form für seine eigene Erlebnisart findet, ja sogar rassenmäßig sein eigenes Gesicht entdeckt und formuliert. Die plastischen Formen, die der Madjapahitstil festlegte, können als die Grundelemente der weiteren künstlerischen Entwicklung, die allerdings vornehmlich auf Bali ihre Fortsetzung fand, gelten. An dieser Stelle soll dabei lediglich das Werden des eigentlichen Madjapahitstiles aufgezeigt werden, da die spätere, balinesische Kunst im 2. und 3. Bande dieser Sammlung eingehender behandelt werden wird.

Die Zusammenstellung der Figuren 148 bis 152 legt an der Hand des Motives der stehenden Gestalt den Formwandel vom späteren Toemapel- zum Madjapahitstil klar, während die Gegenüberstellung der Figuren 144, 145 mit 153 das Motiv der sitzenden Gestalt in seiner umgewandelten Formbehandlung erläutert. Abb. 148 gibt etwa den Ausgangspunkt an; die Figur gehört der Reihe von Werken an, die sich den Djago- und Singasaristatuen angliedern ließ (134, 135). Die vollplastische Anlage ist hier noch ausschlaggebend, jedoch mit jener Tendenz der Vereinfachung, die den Körper als plastisch geschlossene Masseneinheit zu konzentrieren sucht und ihn – ohne seine figurale Bedeutung aufzulösen – dem Rückstück angleicht. Die Figur zeigt dieselbe Art des nach oben hin sich gleichmäßig plastisch verstärkenden Rhythmus wie die Figur 142; und wie diese verkörpert auch sie die Vereinigung zweier Wesen in ein Wesen, und zwar als Arddhanârî die Vereinigung von Çiva mit seiner Gemahlin Pârvatî.

Von den folgenden Figuren haben besonders 149 und 150 mit 148 die Form des nach oben sich allmählich verbreiternden Rückstückes, das an den Ecken in sanfter Rundung einbiegt, gemein.

Diese Form des Rückstückes korrespondiert mit der plastischen Anlage der Gestalt. Sämtliche Figuren 148 bis 152 zeigen auch dieselbe Art des plastischen Zusammenschlusses der Beinpartie, wobei dem Hüftrock die besondere Aufgabe des „Einhüllens" zufällt (vgl. Abb. 142). Dabei läßt sich eine immer schärfer sich ausprägende Betonung des gradlinigen Abschlusses, sowie der scharfen Umbrüche und in bezug auf die ornamentalen Werte eine immer nachhaltigere Abflachung der freien Modellierung und damit die Erhärtung zu einem mehr zeichnerisch behandelten Lineament feststellen. Gleichzeitig geht die Oberpartie des Körpers immer auffälliger in die Breite, die Schultern werden unvermittelter abgewickelt, die Ellenbogen ausladender und spitzer. Alles das führt zu einer Architektonisierung der figuralen Anlage, was wiederum eine besondere Art der Vereinheitlichung von Figur und Wandgrund zur Folge hat.

Bei Abb. 149 wirkt die Unterpartie bereits wie ein brettartiger Schaft, nicht unähnlich wie bei den Relieffiguren der zweiten Terrasse des Djago (120, 121); die Beine verlaufen ohne plastische Modulation; ihr Profil wiederholt klar das des Rückstücks. Die Füße stehen eng aneinander, breit und flach, kantig abgeschnitten und im Knöchel fast rechtwinklig abgebogen (vgl. Abb. 106); ein breitgelegtes Band deckt die Senkung zwischen den Beinen zu, während das vom Körper abstehende Bandwerk flach auf die Wand des Rückstückes aufgelegt ist und in zackig abstehenden Treppenfalten endigt. Die Unterarme, die über den Leib greifen, zerschneiden die plastische Einheit des Körpers, geben aber gleichzeitig die Basis für die veränderte Formgebung der Oberpartien: Schultern, Brust und Arme treten plastisch weich und stark aus dem Hintergrund heraus, der Kopf mit der über das Rückstück hinausragenden Tiara ist fast frei abgelöst, die Oberarme stehen in schräger Front, besonders an der rechten Seite, die Gelenke sind weich und die Einzelgesten im plastischen Vollrund empfunden; alles das im Gegensatz zu der Formbehandlung der Unterpartie, doch so, daß durch Kontrastierung und Wechsel eine einheitliche Staffelung der plastischen Werte entsteht. Im übrigen ist noch die individuelle Intensität des Gesichtsausdruckes zu betonen, dessen plastische Formulierung ein typisches Merkmal der Madjapahitkunst ist.

Noch ausgeprägter als bei Figur 149 zeigt sich das neue Formempfinden bei den Figuren 150 und 151, die in ihrer Verschiedenheit zugleich die Pole der künstlerischen Temperamente aufzeigen. Bild und Rückstück bilden eine reliefartige Einheit, die allerdings nicht einer gerahmten Bildschicht eingefügt ist, sondern die von der hochliegenden Mittelachse aus gleichmäßig nach den Seiten hin und nach oben zu in die Tiefe führt. Die Figur selbst ist plastisch geschlossen, wie ein Mittelrisalit in breiter Fläche von der Rückwand aus vorstoßend, wobei aber die in die Tiefe führenden Seitenflächen durch Gewand- und Schmuckmotive, die besonders bei 151 stufenförmig überlagert sind, nach dem Hintergrund zu vermitteln, wodurch dann entsprechend der Sockelform ein konkaver Ablauf der plastischen Masse entsteht. Bei Figur 150 überrascht dabei zuerst die plastische Bewegtheit, hervorgerufen durch die lebendige Differenzierung des Profils und den stärkeren Tiefenwechsel; das gibt der Figur den Ausdruck einer merkwürdig physisch erregten Leidenschaft, der bei der strengen Bindung an frontale Ordnung an Spannung noch gewinnt; im Gesicht bricht dann die ekstatische Wollust frei auf. Die Bewegtheit der körperlich plastischen Anlage ist Ausdrucksform dieses Stimmungsmotives, nicht plastisches Prinzip wie etwa bei Figur 125; es ist die Bewegtheit, wie wir sie etwa von der Ornamentik des Treppenflügels vom Djago (117) her kennen, aufgewühlt, in starkem malerischen Wechsel und unter Umsetzung der dinglichen Grundmotive in ornamentale Stimmungswerte. Der Übergang vom Figuralen ins Ornamentale vollzieht sich nun bei der Figur 150 unter besonders dramatischer Spannung, um so mehr als neben den tief und eckig, holzschnittartig eingeschnittenen Kanten und grad durchgezogenen Kerben und Konturen

von Gewand und Schmuck die vollen, massigen Formen der Hüften, Schultern und Brüste stehen. Während der das Rückstück umsäumende Strahlenkranz die an der Gestalt zutage tretenden senkrechten Linienfolgen in wagerechte übersetzt und in seiner ausgeschwungenen Aufreihung das geschwungene Körperprofil ausklingen läßt, nehmen die Attribute, wie Fliegenwedel, Betschnur und die abwehenden Schleifen an den Hüften und am Kopf die Körperkurvaturen auf und führen sie als Bogen, Schwingungen, Parabellinien u. a. weiter.

Noch klarer aber als die Figur 150 vertritt die Figur 151 den Typus des Madjapahitstiles; hier ist die Formgebung ganz auf Blockform, rechte Winkelungen und lineare Prägnanz hin angelegt. Das Rückstück ist nicht mehr lediglich Hintergrund und Abschluß, sondern unmittelbare plastische Fortsetzung der Gestalt; diese selbst ist schaftartig geschlossen und in der Masse eng zusammengedrängt; die Schultern liegen wagerecht, Brust und Leib sind flach, die Füße stehen in scharfer Parallelität; der Profilschluß ist gleichmäßig durchgezogen. Die ganze Oberfläche aber ist reich und hoch überlagert, in mehrfacher Überschneidung, jedoch rein schichtenmäßig, Lage über Lage und ohne plastische Windungen oder Drehungen. Die Gesamtanlage der vorderen Bildschicht ist dabei noch stärker bogenförmig nach vorn zu entwickelt, als dies bei Figur 150 der Fall war und damit ist auch die umsäumende ornamentale Rahmung gleichmäßig exakter gereiht. Nach unten hin läuft das Gewand in einen dicken Saum aus, der fast über die ganze Breite des Rückstückes sich ausbreitet und dessen treppenartige Faltung und seitliche Ausladung an ostasiatische Vortang-Werke erinnert; am Rande des Rückstücks zieht sich dann die Reihung der Strahlen entlang, oben, in der Mitte des Nimbus, von einer Rosette unterbrochen. So ist in diesen ostjavanischen Spätwerken die frontale Symmetrie bis zur letzten Konsequenz gesteigert, wobei auch die Korrespondenz von Gestaltanlage und Profilabschluß eine besondere Klarheit erhält.

Die Figuren 152 und 156, 157 geben nun die Hauptrichtungen der weiteren Entwicklung an: Bei Figur 152 die verstärkte Architektonisierung der Gestalt, wobei das Rückstück und nicht mehr die Gestalt das formbestimmende Element zu sein scheint, und bei Figur 156 die Freibildung, die die bei 150 und 151 ausgeprägte bogenförmige Anlage der plastischen Gesamtmasse ins massiv geschlossene Oval steigert, wobei naturgemäß das Rückstück ganz fortfällt und die Gestalt als solche alle plastischen Elemente aufsaugt. Figur 152 und 156 stellen somit direkte Gegensätze dar; beide Formbildungen aber gehen gemeinsam auf Werke wie Figur 151 zurück, nur daß sie jeweils verschiedene Formelemente einseitig nach einer bestimmten Richtung hin steigern. Einen dritten Typus vertreten dann die Wächter- und Dämonenfiguren (Museen in Leiden, Berlin u. a. O.); es sind dies meist aus einer geschlossenen, kompakten Blockmasse entwickelte Gestalten, die körperlich in voller Rundbewegung entwickelt, zugleich aber ganz „flockig" in einzelne phantastisch bewegte Grundformen aufgelöst sind. Dieser letzte Typus ist auch für die Weiterentwicklung auf Bali wichtig geworden; Abbildungen solcher Figuren wird der zweite Teil des Bali-Werkes dieser Sammlung bringen.

Figur 152 ist laut Inschrift am Sockel 1413 A. D. datiert, so daß wir uns nunmehr mit philologischer Sicherheit im 15. Jahrhundert fühlen dürfen. Wohl ist der ornamentale Zusammenschluß von Rückstück und Gestalt wieder gelöst, dafür aber die Gestalt selbst noch ausgesprochener der Wand angeglichen, und zwar so sehr, daß die körperlich-naturalistische Grundform völlig zersprengt ist. Man wird sich aber wohl hüten müssen, ein solches Werk als provinzielle Arbeit beiseite zu schieben, wenn man damit zugleich einen mittleren Qualitätsgrad bezeichnet wissen will; provinziell ist solche Figur allerdings insofern, als sich in ihrer Formgebung ein landeigener Formwille ausdrückt. Wir müssen solche Figur neben die Djago-Reliefs (119—123) setzen, um uns bewußt zu

werden, daß diese Werke von ein und derselben Volksschicht getragen sind, Ausdruck ein und desselben Formgefühles sind, daß sich schon im 13. und 14. Jahrhundert im Relief, aber erst im 15. Jahrhundert in der Bildplastik künstlerisch auswirkte. Dabei sei nicht mißverstanden, daß eine Boro Budur= oder Mendoet= oder Singasari=Plastik natürlich ganz andere Gipfelpunkte der Monumentalität und Schönheit darstellen als solche Figur.

Die körperliche Masse ist hier (152) flach und breit gegen die Wand gedrückt, gewissermaßen auf die Wandfläche projiziert: der Umriß ist gedrungen, schwerfällig und blockhaft gekantet; die Einzelteile liegen fast sämtlich im rechten Winkel zueinander und alle ursprünglich geschwungenen Rundformen sind so in die Breite gezogen, daß die Bögen nach außen hin winklig gebrochen werden. So ist die Beinpartie einem länglichen Viereck angeglichen, die von den Schultern und den vorderen Armen umgrenzte Oberpartie fast einem Quadrat, ebenso das breite und untiefe Gesicht. Dadurch ergibt sich eine scharfe Korrespondenz zwischen Gestalt und Rückstückprofil, das seinerseits wieder Biegungen, wie die der Schultern, und die Überhöhung am Kopf mitmacht.

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei der Figur 156 und 157. Hier ist die Gestalt plastisch verselbständigt und im Vollrund entwickelt, und zwar entsprechend der kantigen Blockform bei 152 in Form eines massiven Säulenschaftes. Besonders reizvoll ist dabei die Ablösung der Oberpartie mit den Armen und dem Kopf von der rund geschlossenen Masse des unteren Teiles. Durchbrechungen sind vermieden; die Arme liegen eng an, der Kopf sitzt dicht auf, wobei die seitlichen schweren Ornamentstücke zwischen Kopf und Schultern vermitteln und so den sonst allzu heftigen Massenwechsel ausgleichen; ihr schräg ablaufendes Profil gleitet dabei wunderbar sanft in die Neigung der Oberarme über. Das Rund der Unterpartie geht in der Oberpartie in eine pyramidale Staffelung über, verstärkt durch den impulsiven Gestus der Arme und die aus dem Rund herausstoßenden spitzigen und knochigen Formen, wie Ellenbögen, Schultern und Kinn. Die Seitenansicht 157 enthüllt eine äußerst expressive Schönheit; Gestus und Ausdruck erinnern an Marionettenspiel und Tanz auf Java; der nunmehr rein „malaiische" Gesichtstypus mit seinen mongoloiden Zügen erscheint dabei nicht mehr verwunderlich. Der feine Bogen des Gesichtsprofiles, die hohe Stirn, die steilen Augenbrauen, die schmalen und scharfen Augenschlitze, die lange, hochkantige Nase, der weich in die Breite fließende Mund, die festgeschlossenen Lippen und das weit nach vorn gezogene klargeschnittene Kinn alles das ist Ausdruck höchster Sensibilität, von Klugheit und auch beherrschter Energie in schöner Harmonie des Unter= und Obergesichtes. Man ist dabei versucht, an die bekannte Echnaton=Porträtbüste in Paris zu denken. Den rein javanischen Typus zeigt auch der plastisch energisch geschlossene Kopf 154, wobei noch schärfer die Kinn= und Backenpartie vorspringt; die breiten, ornamental behandelten seitlichen Haarflächen gleichen dabei die starke Vorderpartie nach rückwärts zu aus und ergeben gleichzeitig einen schönen Kontrast gegenüber dem glatten und kühlen Gesicht. An diesen Köpfen ist klar zu erkennen, daß der Wandel in der Formgebung und Formauffassung auf einen rassenmäßigen Wechsel des Kulturträgers zurückgeht.

Den letzten Figuren ist auch die sitzende Figur 153 anzureihen, deren Formgebung gegenüber Figuren 144 und 145 wieder eindeutig den neuen Stiltypus vertritt. Figur 144 ließ sich, wie wir schon ausführten, mitteljavanischen Werken naherücken und daher zeitlich auch in den Beginn der ostjavanischen Kunst setzen; Figur 145 aber zeigt bereits die Tendenz zur plastischen Vereinfachung und blockartigen Verdichtung; so vor allem an der Beinpartie. Im selben Maße wie die Bandjarnegara=Gruppe (Abb. 106) Ähnlichkeiten mit den Figuren 149—152 aufwies, so zeigt die Trimûrti (145) stilistische Ähnlichkeiten mit dem Çiva in der Nische (96) vom Dieng, so daß nunmehr auch die zeitliche Provenienz dieser letzten Diengwerke schärfer zu bestimmen ist; ihrer stilistischen Ver=

wandtschaft mit dem ostjavanischen Spätstil nach müssen sie lange nach dem Zusammenbruch von Martaram entstanden sein.

Eine merkwürdige Ähnlichkeit in der Behandlung der Bein= und Rumpfpartie zeigt die Figur 140, die von Westjava stammt. Auch hier ist wie bei 153 die Körpermasse summarisch verdichtet, der Schoß hochgelegt und die Oberfläche stark vereinfacht und abgeschliffen. Die westjavanische Kunst als solche aber ist noch zu wenig bekannt, als daß man ihr eigentliches Formgesetz erfassen könnte; ein großer Teil der westjavanischen Denkmäler zeigt eine fast prähistorisch zu nennende Urwüchsigkeit; soweit es sich um entwickeltere plastische Bildungen handelt, ähneln sie ostjavanischen Werken, doch nicht in solchem Maße, daß man auf eine direkte Abhängigkeit schließen könnte, sondern mehr auf Grund einer gemeinsamen Volksveranlagung, denn in beiden Fällen handelt es sich um denselben Träger. Dabei übertreffen die westjavanischen Werke die von Ostjava an Unmittelbarkeit, Kraft, Bodenwüchsigkeit und fanatischer Geschlossenheit, erreichen dafür aber naturgemäß nicht das komplizierte Raffinement ostjavanischer Plastiken mit ihrer formalen Verzweigtheit. Eine besondere Färbung endlich erhalten die westjavanischen Arbeiten noch durch die lebendige Berührung mit „polinesischen Elementen"; so erklären sich auch die Unterschiede zwischen Figur 140 und 141, bei denen die plastische Anlage und die Behandlung der Oberfläche wohl die gleiche, der Ausdruck aber wesentlich verschieden ist. Eine Figur wie die auf Tafel 140 abgebildete stellt jedenfalls einen Höhepunkt westjavanischer Kunst dar. Hier ist gegenüber Ostjava eine noch größere Dichtigkeit der plastischen Masse erreicht, sind die Konturen noch reiner und kräftiger gezogen, ist die flächige Entfaltung noch ungebrochener und konsequenter. Die ganze Formgebung wirkt hemmungsloser, unmittelbarer und gefühlsmäßiger. Eine seltsame Wucht und Kraft liegt in dieser Gestalt, Reinheit und unerbittliche Größe, Wahrhaftigkeit und Inbrunst. Der Gipfelpunkt der plastischen Schönheit liegt in den Händen, die den Lotusstengel umfassen, ein Gestus, der an den des frühattischen Kalbträgers erinnert.

Vergleicht man jetzt rückblickend noch einmal Figur 8 mit Figur 140 und 153, oder Abb. 13 mit 119, oder 35 mit 154, oder 65 mit 151, oder 66 mit 106, oder 88 mit 124, so kommt einem zum Bewußtsein, wie dramatisch, ja beinahe wie abenteuerlich sich die künstlerische Entwicklung auf Java abgespielt hat; ein Drama voller Wandlungen und Verwandlungen, dessen erster großer Akt in Mitteljava, dessen zweiter Akt in Ostjava spielt. Es ist nicht immer leicht, dieser starken und oft so plötzlichen Wandelbarkeit mit ungetrübtem Verständnis und frisch bleibender Anteilnahme zu folgen, sich nach der einfachen und tiefen Schönheit und der klaren Anschaulichkeit der Boro=Budur=werke in die seltsame Phantastik, Verzweigtheit und Schwere der ostjavanischen Werke zu versenken. Aber man darf das Eine nicht gegen das Andere ausspielen, denn in all diesen Werken lebt die gleiche Wahrhaftigkeit und Gültigkeit. Wenn wir dabei auf Entwicklungsprobleme eingegangen sind, so ist das nur deshalb geschehen, um dem tatsächlichen Sachverhalt gerecht zu werden, um aus dem Wandel die Absicht und die treibenden Kräfte zu erkennen, nicht aber um durch billige Konstruktionen irgendeiner einseitigen oder abseitigen Tendenz das Wort zu reden. Die Spätkunst Javas als eine provinzielle Entartung, als eine Degeneration des Gestaltungsvermögens ansehen zu wollen, hieße dem malaiischen Bauern an seiner Seele und an seinem Leibe und an seinem menschlichen Leben Unrecht tun. Niemals dürfen wir vergessen, daß die tropische Umwelt andere Mächte birgt, andere Reaktionen auslöst und ein anderes Lebens= und Entwicklungstempo zeitigt als unsere gemäßigte, krisenhafte und oft gar zu kühle Zone.

Noch einmal sei zum Schluß in großen Zügen festgestellt: daß der Typus des Entwicklungs=Ablaufes der javanischen Kunst nicht ein allgemein=gesetzlicher ist wie in der ägyptischen, indischen

und chinesischen Kunst, auch nicht ein sekundärer wie in der griechischen, frühchristlichen, mittel=alterlich=westeuropäischen und japanischen, sondern ein — sagen wir – lokalbedingter, unter Wechsel des rassenmäßigen Trägers. Die javanische Kunst ist eine Grenzerscheinung, im Sinne der Oase, eine lokale Kulturinselbildung im Meere tropischer Naturvölker: im Anfang indische Kolonialkunst auf javanischem Boden, am Ende malaiisch=javanische Volkskunst auf indischem „Boden", d. h. auf dem Moränenschutt des indischen Kulturstromes, der sich über Java ergossen und dort seine Sedi=mente abgelagert hatte. Nur so ist es zu verstehen, daß das Entwicklungsgesetz der künstlerischen Gestaltung auf Java in umgekehrter Reihenfolge erscheint als etwa in Griechenland oder in China; hier steht das vollplastische, freimodellierte, universalempfundene und beobachtungsmäßig entwickelte Gott=Bild am Anfang und das blockhafte, analytisch zerlegte, isoliert empfundene und vorstellungs=mäßig erfundene Götter= und Geister=Symbol am Ende der Entwickelung.

* * *

II.

ANHANG

*   *
*



6. GESCHICHTLICHE TATSACHEN

Der Geschichtsablauf auf Java ist nur in großen Zügen bekannt, immerhin soweit, daß die historische Bindung der künstlerischen Entwicklung umschrieben werden kann. Die Quellen für die historischen Tatsachen und Verhältnisse sind einige indische, arabische, chinesische und hellenistisch=römische Schriften, meist Reisebeschreibungen, die vielfach gefundenen Inschriften auf Stein und Kupfer und die javanischen Chroniken (die Inschriften inventarisiert in Tijdschrift Bat. Gen. Deel 53, 1911, ergänzt ebenda Deel 56, 1914 und in Oudh. Verslag. Bijl. M. 1915, 2. Quartal durch Dr. Krom). Zusammenhängend behandelt ist die Geschichte Javas in Raffles, The history of Java, Veth, Java und in Encyclopaedie van Ned. Indie.

1. EPOCHE

Der Name Javas kommt als Java=dwipa »Hirseland« im 2. nachchristlichen Jahrhundert vor, so im Râmayâna; bei Ptolemäus heißt es Jabadiu. Die javanischen Chroniken – babads – beginnen die Zeitrechnung ihrer Adji=Çaka Aera mit der Landung von Praboe Djaja Baja auf Java im Jahre 78 A. D. Durch chinesische Schriften der Sung= und Mingdynastie wird die Zeit des ersten Jahrhunderts als Beginn der indischen Kolonisation bestätigt. Vom Gesellschaftszustand vor dieser Zeit ist wenig bekannt; fest steht wohl, daß Java auf einer hohen Stufe patriarchalischer Lebensordnung stand. Die Reiskultur war allgemein, gemeinsame Wohnung, Sternkenntnis und wohl manche der später bekannten javanischen Handfertigkeiten und Sitten sind noch zu nennen. Die indische Kolonisation nahm den Verlauf von Westen nach Osten. Die erste Zeit liegt ganz im Dunkel. Aus den Inschriften von Djamboe, Kebon, Tjampea aus dem Ende des 4. Jahrhunderts und von Tjiaroeton aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts geht hervor, daß eine fürstliche Hegemonie zu dieser Zeit bestand, und daß die Kolonisten Verehrer Vishṇu's waren; gleichzeitig kommen zwei Flußnamen aus dem Pandjab vor. Fa Hien, der chinesische Pilger, der 414 A. D. auf der Rückreise von Ceylon nach China bei Java strandete und genötigt war, 5 Monate dort zu bleiben, bestätigt in seinem Fu kwo ki, daß in Ja=va=di nur wenig Buddhisten aber viele Ungläubige und Brahmanen lebten. Die erste Gesandtschaft nach China ging 435 A. D. ab; 638 A. D. treten Javaner in mohammedanischen Diensten an den Küsten des persischen Golfes auf. Irgendwelche Denkmäler aus dieser Zeit haben sich nicht erhalten.

2. EPOCHE

Die erste Blütezeit erlebte die indojavanische Kultur in Mitteljava; die zahlreichen Denkmäler (Abb. 1—106) zeugen von einer straffen Zusammenfassung in höfisch=kirchliche Zentren und von einer überaus schöpferischen Entfaltung aller Kräfte. In einer Inschrift von einer Kupferplatte aus der Zeit von ca. 900 A. D. ist uns der Name dieses alten Hindureiches — Mataram — überliefert; denselben Namen führt in späterer Zeit ein mohammedanisches Reich. Der König von Mataram hatte wahrscheinlich seinen Wohnsitz auf dem Ausläufer des Zuidergebirges im sogenannten Kraton von Ratoe Boko, wo sich noch heute ein großes Ruinenfeld befindet, von hier aus konnte er sein Reich überschauen. Als Hauptstadt wird Medang d. i. Mendang Kemoelan genannt. Die gefundenen Inschriften liegen zwischen 732 A. D. und 928 A. D.; es sind meistens Urkunden von Stiftungen, Landlehen, Privilegien, Grundschenkungen, Grenzregelungen, fürstlichen Gunstbeweisen gegenüber Tempeln und Beamten. Die meisten Inschriften sind in der altjavanischen Schrift Kawi verfaßt, die nach Brandes kurz nach 732 A.D. in Gebrauch kam; auch ein Sanskrit=Kawi=Wörterbuch stammt aus dieser Zeit. Eingeleitet werden die Urkunden meist durch Beschwörungsformeln. Bemerkenswert ist, daß zwischen 600 und 1000 A. D. im Khmer=Reich von Hinterindien dieselben Schriftsorten in Gebrauch waren wie in Java. Die älteste Inschrift von 645 Ç aus Tjanggal, Provinz Kedoe, in Wenggi=Schrift bezieht sich unter Anrufung Çiva's auf die Errichtung eines Linggam durch König Sandjava. Die Inschrift von Kalasan von 778 A. D. in Nagari (siehe unter Abb. 46 und 50), die von der Gründung eines Tàrà Tempels und eines Klosters für mahayanistische Mönche handelt, zeigt aber, daß nunmehr der Buddhismus eine offizielle Stellung einnimmt, daß die Bautätigkeit in dieser Zeit bereits in vollem Gange ist und daß Klostern Land

lehen verliehen werden; dasselbe gilt von einer Inschrift von 782 A. D. Aus einem Text von 860 geht hervor, daß die Gesellschaftsordnung auf dem Kastensystem beruhte; eine andere Inschrift des 9. Jahrhunderts legt Zeugnis ab für weit ausgedehnte Beziehungen mit fremden Ländern, wie Vorderindien, Khmer, Tjampa in Hinterindien; auch Neger werden genannt; bestätigt durch einen chinesischen Bericht von 813 A. D., worin Sklaven als Geschenk von Java aufgezählt werden. Nach 928 A. D. hören plötzlich alle Inschriften auf; auf dem Diengplateau jedoch kommen noch bis 1210 A. D. vereinzelte Daten vor; die späten Tempel von Soekoeh und Tjeta aus dem 14. und 15. Jahrhundert aber gehören nicht mehr dieser Periode an, sondern stehen unter dem Einfluß von Ostjava.

Das Reich dieser mitteljavanischen Kultur umfaßte als Kernländer die jetzigen Residenzen von Soerakarta, Jogjakarta und Kedoe, doch nicht in ihrer ganzen Ausdehnung, sondern nur in ihren nach Mitteljava zu liegenden Gebietsteilen; die Ausstrahlungen und Ausläufer aber erstreckten sich bis nach Bagelen, Dieng und Semarang hinein, sowie nach Osten nach Madioen; vermutlich waren auch die ostjavanischen Provinzen Soerabaja und Singasari von Mitteljava unterworfen, jedenfalls kulturell abhängig. Mit dem plötzlichen Aufhören der Inschriften korrespondiert auffällig die Tatsache, daß viele der mitteljavanischen Tempel wie Plaosan, Asoe, Loemboeng, Sadjiwan, Bima nicht vollendet sind; die Gründe für diesen scheinbar abrupten Untergang sind nicht bekannt; wir müssen jedenfalls dabei mit ganz elementaren Ereignissen wie Erdbeben und Vulkanausbrüchen rechnen. Unbekannt ist auch, wohin die indischen Ansiedler abwanderten; es ist nicht ausgeschlossen, daß diese zum Teil wieder nach Südindien zurückfluteten, und dort Einfluß nahmen auf die Kunst der Chola-Dynastie (siehe Smith History of fine Art in India p. 223 ff.).

3. EPOCHE

Das Auffälligste aber ist, daß das Aufblühen von Ostjava unmittelbar mit dem Niedergange von Mitteljava zusammenfällt; vom 10. Jahrhundert an tritt Mitteljava vollkommen in den Hintergrund und Ostjava bleibt mit Ausnahme von Padjajaran in Westjava das alleinige Kräftezentrum des javanischen Mittelalters. Über die Ereignisse dieser dritten Periode sind wir etwas besser unterrichtet; die Inschriften sind zahlreicher. Nur über die Anfänge wissen wir noch wenig.

Die frühen Zeiten scheinen noch stark von Mitteljava beeinflußt zu sein. Die älteste Inschrift ist die von Dinaja von 760 A. D. in Sanskrit, die auf Beziehung mit Mitteljava hinweist; im 9. und 10. Jahrhundert kommen Königsnamen vor, die auch in Mitteljava überliefert sind, so der von Daksha von 915 A. D.. Auch die Gründung des ostjavanischen Reiches ist mit mitteljavanischen Persönlichkeiten verknüpft: 919 A. D. wird auf einem mitteljavanischen Stein Mpoe Sindok als Ratsherr genannt; dieser selbe Name erscheint als Fürst bezw. König über ein ostjavanisches Reich im Jahre 929 A. D. in einer ostjavanischen Inschrift. Er gilt als der weit berühmte Gründer des ostjavanischen Reiches mit den Provinzen Kediri, Pasoeroean und Soerabaja, den drei Kernländern aller ostjavanischen Kultur. Im Buche der indischen Wunderwelt von einem arabischen Kaufmanne Aboe Zaid aus etwas früherer Zeit erfahren wir von einer intensiven Reiskultur, von vielen blühenden Städten und Dörfern und von Anlage von Stauwerken, mit denen wohl solche am Brantasfluß gemeint sind; auch von einem König von Java, dem mächtigsten Fürsten der Inselwelt, ist die Rede. Die wichtigste Persönlichkeit aus dem 11. Jahrhundert ist der Urenkel von Mpoe Sindok: Airlangga. — (Errlangga) — (siehe Abb. 112), der 1001 A. D. geboren wurde; nach mancherlei Kriegen machte er sich 1036 A. D. wie es heißt, zum Alleinherrscher der ganzen Insel, doch sind solche Angaben nicht wörtlich zu nehmen. Als Hauptstadt wird Kahoeripan am Brantas genannt. Die meisten Inschriften stammen aus der Residenz Soerabaja.

964 Ç. (1042 A. D.) wird das Reich geteilt in das von Djanggala mit Soerabaja, Pasoeroean und Landteilen östlich davon und in Daha mit Kediri, Madioen und Landteilen westlich davon. Letzteres wird das Hauptzentrum der Kultur dieser Zeit. Mit dieser Teilung beginnt die Abfolge der drei großen — für die kulturelle Entwickelung besonders wichtigen — Reiche von Ostjava. Der bekannteste Fürst aus dem Reiche von Daha ist Djayabhaya 1129—1140 A. D.; 1129 A. D. erreicht ihn eine Gesandtschaft des chinesischen Kaisers.

Anfang des 13. Jahrhunderts gelang es Ken Angrok, dem Statthalter von Toemapel, sich in Besitz von einem großen Teile des Reiches Djanggala zu setzen; er nahm den Königstitel an, überfiel 1222 das Reich Kediri, das er bei Ganter besiegte und gründete darauf das Reich von Toemapel; er selbst nahm den Namen Radjasa an. Die endgültige Vereinigung von Ostjava geschah nach allerhand Intrigen erst durch Rangga Woeni, der als Vishṇu - Warddhana den Thron bestiegen hatte. Toemapel wurde als Hauptstadt ausgebaut und erhielt den Namen Singasari. 1254 A. D. folgte ihm sein Sohn Kĕrtanagara, unter dem das kurze und mächtige Reich seinen Untergang fand; er wurde durch den Unterkönig von Kediri, Djayakatwang, gestürzt und 1292 A. D. getötet. Für kurze Zeit blühte nun nochmals ein Reich Kediri.

Raden Widjaya, der Schwiegersohn von Kĕrtanagara, war während dieser Wirren zu dem Lehnsmann von Madoera geflüchtet; es gelingt ihm durch Verstellung Djayakatwang's Gunst zu erwerben; er kehrt zurück und gründet mit Hilfe der Madoeresen Madjapahit; (nach anderen Quellen soll der Name aber schon 840 vorkommen). So standen die Dinge, als 1294 A. D. die Chinesen auf Befehl Kublai Khan's landeten, um eine Strafexpedition gegen Java wegen der

Mißhandlung einer chinesischen Gesandtschaft auszuführen. Mit ihrer Hilfe besiegt Widjaya Kediri, verrät dann die Chinesen und besteigt unter dem Namen Kertaradjasa den Thron von Madjapahit. Nach allerlei Wirren unter Djayanagara, der 1328 A. D. ermordet wurde, setzte die Blüte dieses Reiches unter Hayam Woeroek, als König Radjasanagara geheißen, ein. Er heiratete eine soendaneische Prinzessin und stellte so auch mit Westjava Beziehungen her. Seit 1368 A. D. bestand auch wieder ein lebhafter Verkehr mit China. Das Reich dauerte bis 1478 A. D., dem Sterbejahr des letzten Königs von Madjapahit. Dann folgt noch für kurze Zeit ein anderes indojavanisches Reich, bis mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts durch den Einbruch des Islam die indojavanische Kultur ein Ende nahm. Die Reste dieser Kultur verpflanzten sich nach der Insel Bali.

Westjava. Nach einer Inschrift von Tjitjatih in den westlichen Preanger Regentschaften wird von einem Fürsten der Soendalanden berichtet, der zurzeit des Airlangga, d. i. um 1030 A. D., regierte. Er führt denselben Titel und Namen wie die ostjavanischen Fürsten. Die Überlieferung setzt die Stiftung eines Hindureiches in den Soenlalanden durch einen Fürsten von Toemapel ins 12. Jahrhundert. In der Inschrift in altsoendaischer Sprache von Batoe toelis bei Buitenzorg — nach Holle von 1133 A. D. — wird von den Taten des Fürsten Pareboe Radja Poerana, auch Ratoe Dewata genannt, berichtet, der dort Stifter des Reiches von Pakoean und Fürst von Pakoean und Padjajaran genannt wird. Auch die Provinz Bantam gehörte dazu. Die Blütezeit dieses Reiches fällt mit der Blütezeit von Madjapahit zusammen. Auch Padjajaran endet mit dem Einbruch des Islam; der Krieg, den die mohammedanischen Einwanderer von Cheribon ausführten, wurde hier besonders heftig geführt. Das Reich hielt sich bis 1526 A. D., an der Küste bis 1575 A. D.; 1625 werden Cheribon, Bantam und Padjajaran abhängig vom islamischen Reich von Mataram.

Wir haben also folgende Etappen der javanischen Geschichte festzuhalten: in Westjava eine wenig bekannte früheste Siedelung, in Mitteljava zwischen 732 und 928 A. D. das Reich Mataram, und in Ostjava vom Beginn des 10. Jahrhunderts bis 1478 die ostjavanischen Reiche, von denen die wichtigsten die von Daha, Toemapel und Madjapahit sind, im Westen von Java endlich vom 12. bis ins 16. Jahrhundert das Reich von Padjajaran. Diese Reiche sind die Träger der indojavanischen Kultur gewesen.

* * *

7. KULTURELLE TATSACHEN

Mataram. Das Reich Mataram entfaltete eine grandiose, ununterbrochene Bautätigkeit. Wir können dabei drei Hauptzentren unterscheiden: einen südlichen Kreis, der die Tempel der Prambanan-Ebene umfaßt, einen mittleren mit Boro Budur als Haupttempel und einen nördlichen der Dieng-Tempel. Zu den frühen Bauten der ersten Gruppe gehören Kalasan und Sari und vielleicht noch Sewoe; die frühen Bauten der zweiten Gruppe sind zur Hauptsache Boro Budur, Pawon und Mendoet. Alle diese Tempel sind rein buddhistisch und zwar mahâyânistisch. Die nördliche Gruppe vom Dieng, wo jetzt nur noch etwa 8 Bauten erhalten sind, ist rein çivaitisch; das Diengplateau muß eine besondere çivaitische, ausgedehnte Klostersiedelung gewesen sein. Als Ausstrahlungen vom Dieng sind die Bauten von Perot von 852 A. D. und von Pringapoes anzusehen, die trotz buddhistischer Umgebung ebenfalls çivaitisch sind. Zur späteren Bauperiode der südlichen Gruppe gehören zur Hauptsache Prambanan, Loemboeng, Boebrah, Asoe, Kalongan, Sadjiwan, Plaosan, und zu der des Boro Budur-Kreises die Tempel von Gnawen und Banon. Die Tempel vom Prambanan, des weiteren von Idjo, Tindjong und Banon zeigen dabei ausgeprägte çivaitische Elemente. Ein großer Teil dieser Bauten ist nicht vollendet; andererseits ist zu konstatieren, daß die Bautätigkeit bis zum plötzlichen Untergang des Mataramreiches noch immer eine aufsteigende Tendenz besaß und von künstlerischer Erschöpfung keine Rede sein kann. Von diesen Kernländern gehen Ausstrahlungen aus: so nach Bagelen (die Grotten von Koeta Ardja), im Norden nach Kendal und Semarang (wie Tjandi Sanga) bis nach Djapara und Rembang; die übrigen Kulturgebiete dieses Reiches sind schon im voraufgegangenen Abschnitt genannt.

Ostjava, Frühzeit. Die Spuren der mitteljavanischen Kultur lassen sich hier an Bauten wie Tjandi Derma von 928 A. D. und von Goenoeng Gangsir aus der Zeit des Mpoe Sindok deutlich erkennen. Der Tjandi Derma (Rapp. 04. p. 52) ist aus Backsteinen gebaut und kann zugleich als Beispiel der meist zerstörten Backsteinbauten Mitteljavas gelten. Zu den frühesten Plastiken dürften wohl die vom chinesischen Kirchhof Malang gehören. Wenn wir in dieser Frühzeit der ostjavanischen Kultur von mitteljavanischen Elementen sprechen, so müssen wir dabei auf Bauten wie Prambanan zurückgehen. Gleichzeitig aber dürfen wir in diesen Einflüssen nicht die Grundlage der eigentlichen ostjavanischen Kultur suchen, die im Grunde ihre eigenen Wege ging; zwischen beiden Kunstkreisen bleibt ein unüberbrückbarer Gegensatz bestehen, wenn auch in Zwischenzeiten und Grenzländern starke Beziehungen zueinander festzustellen sind. In dieser Zeit beginnt auch bereits eine neuartige Produktivität der javanischen Literatur; diese alt-

javanische Poesie wurzelt zwar tief im indischen Literaturschatz, ihre Werke aber sind doch mehr freie Übertragungen und Neudichtungen, als Übersetzungen. Während der Regierung von Airlangga entstanden das Ardjoenawiwâha von Kanwa und das Tantoe Panggelaran, eine Vermischung indisch-mythischer Vorstellungen mit einheimischen; auch die Bearbeitung des Mahâbhârata ist in dieser Zeit begonnen, das Adiparwa gibt das erste Buch dieses Epos wieder; zu bemerken ist weiter, daß der Buddhismus in dieser Zeit stark in den Hintergrund tritt.

Daha. Die meisten Ruinen von Kediri dürften mit diesem Reiche in Verbindung gebracht werden, besonders die in der südlichen Brantasebene und die am angrenzenden Bergrücken gelegenen; so am Osthange des Wilisgebirge das sogenannte Penampihan, eine Terassenanlage in 1000 m Höhe; bei der Stadt Kediri liegen die Tempelgrotten von Sela Mangleng, die den Grotten von Koeta Ardja von Mitteljava ähneln. Der Tj. Djambi ist 1064 A. D. datiert; bei Goenoeng Boedek ist eine Frauenfigur, datiert 1082 C., gefunden. Die interessantesten Funde sind die von Toeloeng Agoeng am Ausläufer des Wadjak, wo merkwürdig schöne Plastiken gefunden sind, die aber vielleicht zum Teil jünger sind; das überaus fesselnde „Liebespaar" (Photo O. D. 2221) weist bereits stark nach Südindien. Vielleicht gehört auch ein Teil von Panataran der Spätzeit dieser Daha-Periode an. Wichtig für uns ist noch, daß der Charakter dieses Reiches stark vishṇuitisch ist. Der Fürst Djayabhaya gilt geradezu als Personifikation der indischen Kultur in ihrer vollen Blüte. Den Verehrern Vishṇu's schenkte er besondere Privilegien; sein eigenes Siegel trägt den Mahasinga, den Mannlöwen, d. i. die vierte Erscheinungsform von Vishṇu. Auch die Literatur blühte unter ihm; in den babad's heißt es, daß unter diesem Fürsten alle großen Werke verfaßt wurden. In dieser Zeit entstand das Bharata Yoeddha, das durch Mpoe Panoeloeh vollendet wurde; es ist dies eine freie Bearbeitung des 5.—10. Buches des Mahâbhârata, wobei der Schauplatz der Handlung nach Java verlegt ist.

Toemapel. Einen anderen Charakter als das Reich von Daha trägt das Reich von Toemapel-Singasari, dessen Schwerpunkt noch weiter östlich liegt, in der Provinz Pasoeroean, besonders der Gegend von Malang. Aus dieser Zeit stammen Tjandi Kidal, Djago und Singasari; Kali Tjilik scheint diesen verwandt. Das wichtigste ist, daß in dieser Zeit eine starke neubuddhistische Strömung Platz greift, während gleichzeitig die javanischen Volkselemente aktivere Bedeutung erhalten. Auch die Einflüsse von Hinterindien und China her prägen sich schärfer aus. Nach Burnell (Neudruck in Not. B. G. 1876) setzte in dieser Periode eine starke Einwanderung von Indien her ein; Bildwerke, die von Indien herübergebracht wurden, tragen Inschriften in Nagarî, das in jener Zeit in Java nicht allgemein mehr in Brauch war; Inschriften von demselben Charakter finden sich wieder an den sogenannten sieben Pagoden aus der Nähe von Madras. Diese Einwanderer brachten die hoch entwickelte Form des nördlichen Buddhismus mit sich.

Madjapahit. Diese Periode ist die ausgedehnteste und wohl universellste der ostjavanischen Epochen. Das Hauptland ist die Gegend, wo Soerabaja und Pasoeroean aneinander stoßen. Von hier aus laufen die Ausströmungen zurück bis nach Kediri und sogar bis nach Mitteljava, sowie andererseits in die bisher wenig berührten östlichen Provinzen von Probolinggo, Besoeki und Banjowangi. Die Statuen der Prajñâ-Pâramitâ (138) und des Mañdschuçrî, Berlin, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zeigen, daß noch in dieser Zeit die Toemapel-Tradition im alten Malang nachwirkte. Der Charakter der eigentlichen Madjapahit-Kultur beruht aber auf einem immer stärkeren Ausdruck des javanischen Urelements; das zeigt allein schon die stehende weibliche Figur von 1413 A. D. (Photo O. D. 258). Die wichtigsten Denkmäler sind etwa folgende: Djaboeng nach dem Pararaton von 1330 A. D., Kedaton von 1370 A. D., Pari von 1371 A. D., Bangkal, Djawi, weiter westlich Ngrimbi, in Madioen Tekawangi und Soerawana, während Tjeta und Soekoeh an den Grenzen von Soerakarka liegen; von Soekoeh stammt eine merkwürdige Tiergestalt von A. D. 1457 (Photo 266, Rapp. 02., Tafel 7). Diese Kultur hat sich bis heute noch auf Bali erhalten; auch die Inseln Lombok und Sumba waren wohl Miterben nach dem Einfall des Islam. Der Frühzeit des Madjapahitreiches gehört wohl auch das wichtige Werk des mahâyânistischen Dichters Tantoelar, Soetasoma, an, das nunmehr eine vollkommene Verschmelzung der buddhistischen und brahmanischen Elemente darstellt. Sprachlich gilt diese Zeit von Madjapahit als das Zwischenglied vom Altjavanischen zum Neujavanischen.

Padjajaran, Westjava. Die Kultur dieser westjavanischen Periode wird dadurch gekennzeichnet, daß die indischen Kulturelemente nie so tief eindrangen, wie dies in Mitteljava und auch in Ostjava der Fall war, daß von vornherein das malaiische oder auch das sogenannte polinesische Element das eigentlich beherrschende blieb. Die Endglieder der ostjavanischen Entwicklung berühren sich denn auch mit denen dieser Padjajaranzeit. Gunoong Jati soll dabei im Grundriß dem Boro Budur und Bukit Tronggool dem Sewoe ähneln. In Telaga sind 3 siamesische Bronzen gefunden. Im übrigen ist dieser ganze Komplex noch wenig erforscht.

Diese kurze Übersicht über das historische Gerüst und die Eingliederung der Hauptwerke von Kunst und Literatur unter Berücksichtigung der religiösen Hauptströmungen mag genügen, um den an sich überwältigenden Bestand der Denkmäler der hauptsächlichen Entwicklung nach zu orientieren. Die Bildnotizen werden diese Angaben im einzelnen, soweit die abgebildeten Werke dazu verleiten, ergänzen.

8. BILDNOTIZEN

Abbildung 1—106 Mitteljava.

Abbildung 1—33. Stûpa Boro Budur (Boro Boe=doer), Residenz Kedoe, Abteilung Magelang, Distrikt Salaman bei desa Boro Boedoer. (Verbeek 265.)

Datierung. Der größte Tempelbau Javas aus der Blütezeit des Mahâyâna=Buddhismus. Über die Datierung haben die Ansichten sehr gewechselt: während Raffles unter Einschränkung 1360 A. D. angibt, J. Crawfurd 1344, nahm bereits Brumund die Zeit des 9. bezw. des 8. Jahrhunderts an; Fergusson gelangte auf Grund von Beziehungsschlüssen mit Ajantagrotten, vornehmlich mit Grotte 26, zu der Zuweisung in die 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts; er rechnete dabei als Bauzeit für B. B. etwa die Zeit von 650—750 und für die verwandten Bauten von Pawon und Mendoet die Zeit von ca. 750—800. Brandes, dessen Angaben Smith übernahm, läßt die ganze bekannte mitteljavanische Periode von 778—928 A. D. als Spielraum offen, während Leemans in seiner großen Monographie das 8. Jahrhundert angibt; Havell setzt den Beginn der Bauzeit in den Anfang des 8. Jahrhunderts. Man wird als Hauptperiode wohl die Zeit um 800 annehmen dürfen, was auch durch den Schriftcharakter der Inschriften an den Sockelreliefs bestätigt wird.

Bedeutung: Der Bau ist ein Stûpa, eine Bauform, die auf Java selten ist; Stûpas, deren älteste Formen in Sântschî und Bharhut (Barâhat) sich erhalten haben, und die zu den Hauptarchitekturformen besonders Hinterindiens gehören, waren ursprünglich Grabbauten, Reliquienmonumente oder Denkzeichen heiliger Stätten, vor allem solcher, die in dem Leben Gautama's eine Rolle gespielt haben. Vielleicht liegt der Gründung des Boro Budur die Übersendung eines mehr oder weniger legendären Aschenrestes Gautama's zugrunde; leider ist darüber nichts Genaueres bekannt geworden, da der Hauptdagob bereits vor der ersten archäologischen Untersuchung aufgebrochen war. Der Name, der soviel bedeutet wie »unzählige Buddhas« festigt die Annahme, daß man es hier vielleicht lediglich mit einer grandiosen Verkörperung und Darstellung des Mahâyâna = Systems zu tun hat.

Zustand: Erforschung, bzw. Restaurierung gehen zurück bis 1814 (Cornelius); ab 1852 war der österreichische Zeichner Wilsen nach umfangreicher Reinigung und Bloßlegung des Baues mit der zeichnerischen Aufnahme beschäftigt; auf seiner Arbeit fußt das große, leider für künstlerische Studienzwecke ganz unbrauchbare Werk Leemans. Seit 1907 ist eine gründliche Restauration und Bearbeitung durchgeführt, deren photographisches Ergebnis im Auftrag der Niederländischen Regierung in Kürze durch Oberst van Erp und Dr. Krom veröffentlicht werden wird. Zum Glück sind mit dem Boro Budur, was Verständnis und Arbeitsleistung sowohl für Erhaltung wie für photographische Aufnahme anbelangt, 2 Namen mit geradezu heroischer Bedeutung verknüpft: van Kinsbergen, der in den 70er Jahren eine Reihe herrlicher Aufnahmen machte (siehe Encyklopaedie) und T. van Erp, unter dessen Leitung die neuesten Arbeiten am B. B. ausgeführt wurden. Weitere Reihen photographischer Aufnahmen stammen von Cephas. Photos O. D.: 398—448b, 904—905, 969—976, 986—999 1007—1111, 1122—1135, 1882—1885, 2081—2086, 2091—2092.

Aufbau: Abb. 1 (Aufnahme Cephas). Der Bau besteht im ganzen aus 9 Terrassen, von denen die drei oberen kreisförmig sind (Planzeichnung 2); die Terrassen sind um einen Hügel herum gebaut, nach oben sich jeweilig verjüngend und gekrönt durch eine Hauptdagoba. Ursprünglich führten ungeschmückte Treppen zum Tempelgrund, der in den Achsen durch von Löwen flankierte Wege gegliedert war; drei ineinander übergehende Treppen (jetzt restauriert) führen auf die unterste Sockelterrasse; die großen Torâṇa=Bauten sind zerstört. Das Grundquadrat des Tempelbaues, orientiert nach den vier Himmelsrichtungen, mißt ca. 120 m, dem eine verhältnismäßig geringe Gesamthöhe von ca. 40 m gegenübersteht. Jede Seite des Quadrats hat 2 Projektionen, so daß ein 20=Eck bzw. 36=Eck entsteht; entsprechend der staffelförmigen Verjüngung verengt die mittlere Projektion sich nach oben derart, daß in der obersten Galerie nur noch das Portal die Projektion vertritt und die oberste Ringmauer (Abb. 7) nur noch ein 12= bzw. 20=Eck bildet. Der jetzige Zustand des Tempels entspricht jedoch nicht dem ursprünglichen Plan: 1886 wurde durch Ijzerman entdeckt, daß das Ogief oberhalb der Hauptterrasse ursprünglich ein Halbrund war; der Querschnitt (Plan 3) gibt unter O den ursprünglichen Umriß, der aus einem steilen, durch ein großes Ogief profilierten Fuß bestand, wieder. Während des Bauens aber ergab sich, daß unter Einwirkung des Regenwassers der Hügelkern nachgab, so daß man gezwungen war, den Fuß durch einen schweren Steingürtel zu ummanteln. Der ursprüngliche Umriß wurde so von einem Halbkreis in ein Ogief abgewandelt.

Äußere Gliederung: Abb. 2 (Kinsbergen Tafel 3). Das Äußere des ganzen Tempels ist verschwenderisch mit ornamentalem und figurativem Schmuck übersponnen. Die Träger des Schmuckes sind jeweilig die Außenseiten der fünf Ringmauern, die die 4 Umgänge umschließen, bekrönt mit Kronleisten und Balustraden. Die unterste Mauer, die nach der Hauptterrasse zu im klassisch mitteljavanischen Profil, bestehend aus Ogief in Verbindung mit einfachem Stufenwerk, ausläuft, trägt einen Kranz figürlicher Paneels, abwechselnd ein breiteres mit einer sitzenden Figur und je drei schmalere mit stehenden Figuren. Dann folgen übereinander die fünf Ringmauern mit Balustraden, deren Hauptmotiv aus einer offenen Nische mit Buddhagestalt flankiert

von niedrigen Kasematten, verbunden durch figürliche Reliefbilder und bekrönt durch staffelförmig und symmetrisch angeordnete Dagobkuppeln, besteht; dies Hauptmotiv kehrt in jeder Galerie i. g. 432 mal variiert wieder. Auf Abb. 2 zeigt die untere Nische eine durchlaufende Makara-Umrahmung, in ornamentaler Spitze endend, während in der oberen Nische nur der Kranzbogen das Makara-Ornament jedoch in Verbindung mit dem Kalakopf (vergl. Abb. 5) trägt, die Seiten aber durch profilierte Halbpilaster mit Gaṇa's gebildet werden (über diese Ornamentmotive siehe weiter unten). Die Dagobbekrönung der Nischen ist besonders deutlich auf Abb. 4 und 7. Die Kronleisten zeigen ein Guirlandenband mit Rosetten, das auch mit Papageien vorkommt, und reiche doch flach gearbeitete Antefixe von derselben Form wie der spitze Abschluß der unteren Nische. Der Vergleich der Spitzen der beiden Nischen unten und oben verdeutlicht die illustrative und rein ornamentale Form dieses Motives, das wohl ursprünglich als Löwenkopf aufzufassen ist.

Abb. 3 (Erp pag. 148) zeigt den Makara-Kopf in voller plastischer Entfaltung als Wasserspeier am Hauptwall; das Stück wurde bei einer der letzten Ausgrabungen gefunden. Das Wasserabfuhrsystem beruht auf je 20 Wasserspeiern an jeder Balustrade, von denen aus das Wasser bis zu diesen Hauptspeiern am Fuße ausläuft. Der Makara-Kopf geht in der Formauffassung zurück auf einen Elefantenkopf mit aufgesperrtem Rachen, in dem gewöhnlich ein kleiner Löwe oder Vogel sitzt, wobei der Rüssel weit emporgehoben ist. Unterhalb des Wasserspeiers sitzt eine hockende Gestalt, die mit den Händen den Wasserspeier stützt. Auch diese Gestalten kommen häufig vor, sie stellen Gaṇa's dar, niedrige Gottheiten oder Dämonen, die in der brahmanischen Mythologie unter dem Befehle von Gaṇeça auftreten und Çiva dienen.

Abb. 4. Der B. B. besteht in der Hauptsache aus den 4 Umgängen, die außen von Brustwehren abgeschlossen werden. Abb. 4 zeigt den Blick in eine der oberen Galerien; das Eck der vorspringenden Projektion ist mit Buddha-Nische und dreifacher Dagobbedachung bekrönt, wieder gerahmt durch Kranzbogen und Pilaster; die Nischen sind an den Ecken verdoppelt. Sämtliche Umgänge sind an beiden Wänden mit fortlaufenden Reliefreihen geschmückt (siehe weiter unten). Die Kronleiste wie bei Abb. 2; am Eck ein Wasserspeier. Die Reliefs der Wandmauern schließen jeweils unmittelbar aneinander an, jedoch getrennt durch profilierte Halbpilaster und durch schmale Paneels mit recalzitrantem Spiralmuster. Plint und Kronleiste sehr einfach, das Relief vertieft und durch glatte Leisten gerahmt; das Oberband ist unornamentiert, was im Gegensatz zu späteren Bauten von Wichtigkeit ist. Die Reliefs an den Vorderwänden der Umgänge sind entsprechend der Form der Balustraden, an deren Rückwänden sie sitzen, in kleine Bildabschnitte eingeteilt, und zwar je 3 Paneels zusammengehörig an der Rückseite der Nischen und anschließend je ein zurückspringender Teil mit einem Reliefbild.

Abb. 5. (Erp p. 153). Die Verbindung der Terrassenumgänge geschieht durch Treppen, die in den Hauptachsen liegen und bis zu den kreisförmigen Terrassen in einem Zuge heraufführen (siehe Abb. 7). Wo die Ringmauern durchschnitten werden, stehen große Portale, wobei die Balustraden ihr Dagobmotiv behaupten. Abb. 5 zeigt das restaurierte Tor der vierten Galerie; hier tritt das oben erwähnte Kala-Makara-Ornament als Umrahmung in seiner klassischen Form auf: der mächtige Kopf eines Ungeheuers mit dreieckförmigem Ornamentaufsatz, runden Augen, offenem Mund mit Stoßzähnen und Rosetten; der Torbogen in Form des Schlangenleibes mit flammenartigem Ornamentrand und endend in seitlich gestellten Elefantenköpfen. Groneman bezeichnet dies Motiv als Garuḍa-Nâga; siehe Grünwedel Buddh. Kunst p. 56. Der Torbogen wird oben nach innen zu treppenförmig verjüngt; in jedem der so entstehenden Flügel eine bärtige Gestalt. Die Dagobbekrönung in schöner Harmonie mit dem Spitzbogen des Tores. Der Bau umfaßt im ganzen außer den 4 Torâṇa's an der Hauptterrasse 20 solcher Tore.

Abb. 6 (Scheltema p. 280). An die 4 Terrassenumgänge schließen sich oben die 3 Kreisterrassen an; während die im Rechteck angelegten Bauteile vollkommen mit Ornament und Skulpturen überwachsen sind, herrscht hier oben in den Rundteilen strengste Einfachheit. Drei Terrassenkreise, glatt und unprofiliert, die kleine Dagobs tragen, und zwar von unten nach oben 32, 24, 16, im ganzen also 72. Diese kleinen Dagobs ruhen auf einem profilierten Fuß mit Halbrund und doppeltem Lotuskissen; der glockenförmige Mantel, der eine Buddhagestalt in seinem Innern einschließt, endet oben in einem rechteckigen flachen Block und einer achteckigen hohen Spitze. Diese Steinmäntel sind gitterartig geöffnet; in den beiden unteren Terrassen besteht das Gitterwerk aus diagonal behauenen Kreuzsteinen, während in der oberen Terrasse quadratische Würfel übereinander gelegt sind, wobei jeweils ein Block ausgespart bleibt. Ein großer Hauptdagob bekrönt als Allerheiligstes den gesamten Tempelaufbau: eine breite Kuppel ähnlich wie die der kleinen Dagobs, doch massiv, mit Mittelband und ursprünglich wohl mit 3 pajongs — Sonnenschirmen — als oberem Abschluß. Der rechtwinklige Block zwischen Kuppelkreis und Achteckspitze ist orientiert wie das Grundquadrat. Eingänge ins Innere der Hauptdagoba bestehen nicht; das Innere bestand (siehe Planzeichnung 3) aus 2 übereinander liegenden Zellas; in der größeren unteren befindet sich das unvollendete Bild einer Buddhagestalt; außerdem wurden hier noch eine Metallvase mit Deckel, Münzen und Metallbildchen gefunden.

Abb. 7 (van Erp) zeigt die unterste der Rundterrassen und den Umgang, der vom quadratischen zum kreisförmigen Umriß vermittelt. Die Treppe, die vom 4. Umgang heraufführt,

schneidet in die Rundterrasse ein, die — rückwärts im Gegensatz zu den 4 unteren Ringmauern unreliefierte — 5. Ringmauer zeigt eine schöne Reihung der oben erwähnten Dagobmotive als Bekrönung, die Kronleiste wieder mit enggestellten Antefixen in symmetrisch wechselnder Größe.

Die Buddhagestalten. Abb. 8—12 (Kinsbergen Tafel 4 8). Unter Abb. 2 wurden bereits die 432 Nischen der Außenbalustraden erwähnt, jede dieser Nischen trägt eine Buddhagestalt, ebenso jede der 72 Dagobs und der Hauptdagob. Es ist klar, daß diese 505 Buddhagestalten nicht einfache Summierungen sind, sondern ein religiöses System bedeuten und verkörpern. Die Erklärungen aber lassen alle mannigfache Probleme offen. Die Gestalten sind sämtlich bekleidet mit dem dünnen, eng anliegenden Mönchskleid, das rechte Schulter und rechten Arm frei läßt, ein schmaler Saum läuft schräg über die Brust hin, von den Schönheitszeichen Buddha's zeigen sie den Haarschopf, die großen langgestreckten Ohren, und zum Teil das Ûrnâ. Die Buddha's in den Nischen (Abb. 2) sitzen auf doppeltem Lotuskissen, die in den Dagobs jedoch nicht, auch tragen diese letzteren keinen Nimbus, doch ist zu bemerken, daß ja bereits der ganze Dagob auf einem Lotuskranz ruht (Abb. 6). Am merkwürdigsten bleibt, daß der Buddha in der Hauptdagoba unvollendet ist, der Größe nach entspricht er den übrigen, dem Gestus nach den Buddha's an den unteren Balustraden der Ostseite. Die Hauptunterschiede der Gestalten beruhen auf den Handstellungen der verschiedenen Mudrâ's. Sie sind orientiert nach den verschiedenen Himmelsrichtungen, und zwar so, daß in den 4 unteren Balustraden an jeder Seite sich die Gestalten der Mudrâ und damit ihrer Bedeutung nach gleich bleiben, die 5. Balustrade aber trägt umlaufend ein und denselben Buddha. Daran anschließend haben wir in den Buddha's der kleinen Dagobs einen weiteren Typus. Es ist an dieser Stelle notwendig, auf die Mudrâ's ihrer Abfolge und Bedeutung nach kurz einzugehen (siehe bes. Brandes in Tijdschrift voor indische Taal-Land en Volkenkunde 1906, Bijlage XLVIII). Ursprünglich beziehen die Mudrâ's sich als Kennzeichen oder Bewegungsvorgänge auf den geistigen Erlebnisablauf des Gautama, als er sich unter dem Bodhibaum niedergelassen hatte und die Bodhischaft errang. Als erster Vorgang legt er die rechte Hand mit der Handfläche nach unten über das rechte Knie (Abb. 8), während — wie auch bei den folgenden 4 Mudrâ's — die linke Hand mit der Handfläche nach oben im Schoße ruhen bleibt, er ruft damit die Erde als Zeugen an, daß er tun wolle, was er gelobt habe und zu erreichen, was er gewillt sei, sich dadurch mit dem stärksten Eide bindend, d. i. die bhûmisparçamudrâ „Berühren der Erde". Dann wendet er die rechte Hand, so daß die Handfläche nach oben zu liegen kommt, d. i. warapradâmudrâ (Abb. 9), als ob er sich dem Himmel gegenüber bände. Dann legt er die rechte Hand zu der linken in den Schoß, beide mit der Handfläche nach oben und so, daß die Daumenspitzen aneinander liegen, d. i. die Haltung der tiefsten Meditation-dhyânamudrâ (Abb. 10), und als er gefunden hatte, was er suchte, drückt sich dies gewaltige Geschehnis darin aus, daß er die rechte Hand erhebt und mit aufrechten Fingern nach vorn streckt, d. i. abhayamudrâ „Furchtlosigkeit, Tröstung". In den Buddha's der 5. Ringmauer liegen dabei Daumen und Zeigefinger gegeneinander (Abb. 11), von Groeneveldt und Raffles wird auch diese Mudrâ als Abhaya bezeichnet, sie deutet die predigende Haltung des Çâkyamuni an (Literatur darüber siehe Juynboll Katalog der javanischen Altertümer Museum Leiden, Band V, pag. 85f.). Einen Augenblick nach dem Vorgang der abhayamudrâ strömen ihm, von neuen Handbewegungen begleitet, unter präzisierten Fingerhaltungen goldene Worte von den Lippen, das Rad der Weisheit, das Dharmaçakra ist in Bewegung gebracht und der Buddhismus geboren. In dieser dharmaçakramudrâ, die zu der kompliziertesten Gruppe der Mudrâ's gehört, sitzen die Buddha's der kleinen Dagobs (Abb. 12), die Spitze des Ringfingers der rechten Hand liegt auf der Spitze desselben Fingers der linken Hand, die linke Hand mit der Fläche nach oben, während die Innenkante des 2. Gliedes des Mittelfingers gegen die Spitze des Daumens liegt, die rechte Hand mit der Fläche nach unten und den Kleinen-, Mittel- und Zeigefinger nach oben gerichtet. Diese Mudrâ's als kennzeichnende Symbole eines geistigen Herganges wurden dann mit dem Ausreifen der großen buddhistischen Systeme zu substantiellen Kennzeichen sowohl der irdischen Mânushi-Buddha's wie der himmlischen Dhyâni-Buddha's, den ewigen Reflexionen oder geistigen Urbildern der irdischen Buddha's, wobei die letzteren eine bestimmte Orientierung nach den 4 Himmelsrichtungen einschließlich des Zeniths erhalten. W. v. Humbold war nun der erste, der 5 von den 6 B. B. Buddha's als Dhyâni-Buddha's ansprach. Wir hätten demnach in Abb. 8 von der Ostseite den 2. Dh. B. Akshôbhya, in Abb. 9 von der Südseite den 3. Dh. B. Ratnasambhava, in Abb. 10 von der Westseite den 4. Dh. B. Amitâbha. Unklar bleibt jedoch die Gestalt Abb. 11, die Abhayamudrâ kommt in diesem Zusammenhang dem 5. Dh. B. Amôghasiddha, der nach dem Norden orientiert ist, zu, die Buddha's in den Dagobs (Abb. 12) müßten weiter den ersten Dh. B. Vairoçana darstellen. In dem unvollendeten Buddha im Hauptdagob aber wäre dann der Âdi-Buddha, das unstoffliche, unfaßliche Urprinzip verkörpert, nach Groeneveldt wird dieser Âdi-Buddha in Nepal und Tibet nur als Symbol dargestellt, Kern will dagegen in dieser Gestalt nicht das abstrakte höchste Wesen des Mahâyâna-Buddhismus sehen, sondern den embryonalen Buddha als Hindeutung auf den Bodhisattva in seiner Mutter Schoß. Dieser Buddha ist dargestellt in der bhûmisparçamudrâ. Nach Groneman stellen nun die Gestalten der Nischen mit Nimbus, die inmitten all der ornamentalen oder illustrativen Reliefs

sitzen, den Buddha als solchen in Beziehung zur Tier- und Menschenwelt dar, die Dagob-Buddha's ohne Nimbus und ohne umgebenden Schmuck den Buddha als Arhat im Zustand höherer Reinheit und Vollkommenheit, vielleicht im Nirvâna vor, der letzte Buddha der Hauptkuppel aber den völlig von der Welt abgeschiedenen Buddha, vielleicht im Parinirvâna. Wir geben diese Deutungen hier referierend wieder, ohne daß hier der Ort wäre, diesen Bedeutungsproblemen nachzugehen. Die Erklärungen Groneman's scheinen jedoch dem Sinne des späteren Mahâyâna-Buddhismus nicht konform zu sein; in diesem System ist Gautama völlig aufgegangen in die spekulative Ordnung, die mit den irdischen Buddha's beginnt und über die Dhyâni-Bodhisattva's und Dhyâni-Buddha's bis zum Âdi-Buddha heraufreicht. Zu bemerken ist aber noch, daß die tatsächliche Anzahl von Mudrâ's unendlich groß ist und eine eigentliche Klärung nur in allgemeinen Zügen gegeben werden kann, zumal die Bezeichnungen der Mudrâ's in der Ikonographie noch keine einheitliche ist.

Reliefs: Der Reliefschmuck des B. B. ist von einem unerhörten Reichtum; abgesehen von der Figurenreihe an der Außenseite oberhalb der Hauptterrassen, den ungezählten ornamentalen und figurativen Kasematten, Paneels und Einzelreliefs haben wir 11 um den ganzen Bau herumlaufende Reliefreihen zu unterscheiden: Die unterste am Fußsockel außen, dann je 2 an der Innen- und Außenwand des ersten Umganges und je eine an den Innen- und Außenwänden der drei oberen Umgänge. Etwa zwei Drittel dieser 1300 Reliefs der 4 Galerien sind gedeutet. In allgemeinen Zügen lassen sich folgende Quellen angeben: In der ersten Galerie Darstellungen der Buddhalegende nach der Lalitavistara und — zusammen mit der Balustrade der zweiten Galerie — Darstellungen der Jâtaka's, Vorgeburtsgeschichten Buddha's; die dritte Galerie und ein Teil der vierten Balustrade stellen Legenden von Maitrêya dar; die Hauptmauer der vierten Galerie ist Samanthabadra geweiht. Über Anordnung und Trennung der Reliefs siehe unter Abb. 4.

Abb. 13—24. Diese Reliefs und Abb. 29a gehören zu der Serie von 160 Stück, die an dem ursprünglichen Sockel (siehe Planzeichnung 3 unter S) saßen, und die durch die Ummantelung zugebaut wurden; die Reliefs sind auch jetzt wieder zugeschüttet; jedenfalls verdanken sie der Ummantelung ihre vorzügliche Erhaltung. Ein Teil dieser Reliefs ist unvollendet (24); daraus geht hervor, daß der Umbau bereits vor Fertigstellung beschlossene Sache war, bzw. ausgeführt wurde. Die Umrahmung ist unverziert; an den Rahmen zum Teil kurze Inschriften. Die Deutung ist unbekannt.

Abb. 25—31. Diese Reliefs gehören sämtlich den beiden Reihen an der Hügelwand des ersten geschlossenen Umganges an; jede Serie umfaßt 120 Reliefs. Sie gehören zum Teil zu den bekanntesten des B. B., von denen auch durch Kinsbergen schon eine Reihe photographisch aufgenommen wurde. In dem Werke von Leemans sind sie als zweite Galerie bezeichnet. C. M. Pleyte hat die obere Serie von 120 Stück in seiner „Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Boro Budur" auf Grund der Lalitavistara, einer Buddhabiographie, gedeutet. Diese Reliefreihe beginnt mit der Schilderung im Tushitahimmel, erzählt dann die Geburt Gautama's, sein Leben, seine Schicksale, seine Erleuchtung unter dem Bodhibaum und die erste Ausbreitung seiner Lehre.

Abb. 25. Gesamtrelief der Rückwand, erster Umgang, untere Reihe; seitlich durch profilierte Halbpilaster mit glatten Mittelschaft begrenzt; oben ein ornamentiertes Oberband, glatte Rahmung. In der linken Bildhälfte ein bemanntes Segelschiff landend oder gestrandet, am Ufer — rechte Bildhälfte — Eingeborene den gelandeten Männern Gaben reichend; dahinter ein Pfahlhaus, auf dem Dache zwei Tauben, unten Einwohner.

Abb. 26 u. 27. Beide Abbildungen bilden zusammen ein Relief, untere Reihe der Rückwand der ersten Galerie (Kinsbergen Nr. 18, Leemans 2. Galerie Nr. 32). In der Mitte ein Lotusweiher, rechts und links davon im ganzen 9 Frauen, die Wasser holen und die gefüllten Krüge zum Tempel tragen. Abb. 27 — linker Reliefteil — zeigt eine fürstlich gekleidete Person unter einem Baum sitzend, vor ihr kniend eine der Frauen, die ihren Krug zur Erde gesetzt hat und den Worten des „Meisters", der mit der rechten Hand eine segnende Bewegung macht, andächtig zuhört. Die Gesichter der Frauen sind neuerdings zum Teil zerstört.

Abb. 28. Reliefausschnitt, rechter Bildteil, untere Reihe der Rückwand, erster Umgang, (Kinsbergen 16, Leemans 2. Galerie Nr. 24). Ein Fürst mit hoher Tiara auf einem Thron in seinem Pendopo sitzend und von einem anderen Fürsten Geschenke empfangend, dahinter Gefolge und hinter dem Pendopo Männer und Frauen mit Gegengeschenken.

Abb. 29a. Reliefausschnitt, rechter Bildteil vom Sockelfuß. Eine fürstliche Person mit 2 Frauen, davor Tänzerin, Dienerinnen, Musikanten und ein Baum, rechts und links davon eine halb Vogel- und Menschfigur.

Abb. 29b. Reliefausschnitt, linker Bildteil, untere Reihe Rückwand, erster Umgang (Kinsbergen 50, Leemans 2. Galerie Nr. 182). Fürst mit 2 Frauen unter seinem Pendopo sitzend und Besuch empfangend; die erste Person in Sembah-Haltung, dahinter Gefolge, ein Elefant und 2 Pferde; neben dem Thron eine stehende weibliche Figur mit Fliegenwedel, unterhalb des Pendopo's 7 hockende Diener.

Abb. 30. Reliefausschnitt, obere Reihe, Hinterwand, erster Umgang (Kinsbergen 45, Leemans 2. Galerie Nr. 171). Nach Leemans Çâkyamuni darstellend, dem als Buddha geheiligt wird; Buddha mit Nimbus und Mönchskleid, das beide Schultern bedeckt, auf Lotuskissen über das Meer wandelnd; links aus den Wassern 2 Schlangenköpfe — Naga's — auftauchend, anscheinend mit Kronen auf dem

Kopf, rechts 3 Wassergeister auf den Wellen Geschenke darbietend; in den Wolken himmlische Geister, zum Teil zerstört, und 2 Brahmanen, Blumen und Geschenke darbringend (nicht sichtbar). Am rechten Bildende ein Baum, darunter Gesträuch und ein Schaf mit Lamm. Die 3 sogenannten Wassergeister sind jedoch 3 menschliche Wesen am Ufer, das Relief somit eine Verehrungsszene der Menschen, der Naga's, der Brahmanen und der himmlischen Wesen. Havell bringt die Szene mit der Bekehrung der Javaner zum Buddhismus in Verbindung, wobei nach der Legende Buddha selbst über die See kam, um dem Volke die göttliche Botschaft zu verkünden.

Abb. 31. Reliefausschnitt, rechte Bildhälfte, obere Reihe, Rückwand, erster Umgang (Kinsbergen 53, Leemans 189). Versuchung des Buddha durch die Töchter Mâra's, des Bösen, während er in bhûmisparçamudrâ auf dem Lotusthron unter dem Bodhibaume sitzt; die linke Bildhälfte zeigt die Apsarasa's vor Buddha tanzend. Rechts sitzt Mâra unter einem Baum, um ihn herum seine 3 Töchter; dann dieselben 3 Töchter stehend, anscheinend fortgehend und anschließend daran Buddha begrüßend; die vorderste ist mit gekreuzten Beinen niedergekiet, die Hände in der typischen Begrüßungsgeste zu Buddha erhoben.

Abb. 32—33. Gesamtrelief, zweiter Umgang, bei Leemans als 3. Galerie bezeichnet (Kinsbergen 63, Leemans 3. Galerie Nr. 30). Abb. 33 Bildausschnitt, rechter Bildteil des Reliefs Abb. 32. Die Rückwand dieser Galerie trägt nur eine Reliefreihe, die dafür im Format höher ist; die Serie umfaßt 128 Stück; die Abgrenzung (auf Abbildung nicht zu sehen) durch flache breite Halbpilaster mit zartem Mittelband. Das Relief stammt aus der Serie, die Szenen aus dem Tushitahimmel darstellen, wo alle Bodhisattva's geboren werden und vor ihrem Erdenwandel leben, der Ort, wo auch der kommende Buddha, der jetzige Bodhisattva Maitrêya lebt. Rechts ein reich gegliederter offener Palast, unten 2 Löwen und 3 Elefanten, die Bekrönung durch Kala-Makara-Kranzbogen und 5 gestaffelte Dagobtempelchen; darin auf einem Thron sitzend mit Nimbus und hoher Krone eine männliche Gestalt, zu beiden Seiten je eine stehende weibliche Gestalt mit Fliegenwedel Vor dem Palast sitzend, vor einer reichen Lotusvase, eine weibliche Gestalt mit Nimbus und Tiara, die Hände in Anbetung — Sembah — zusammengelegt. Dahinter 5 Dienerinnen sitzend mit Fliegenwedel und Sonnenschirm, alle andächtig lauschend; darüber 2 reich stilisierte Wunschbäume mit Kettenschmuck, Tempelschellen, Blumenranken und je einem Sonnenschirm; darüber Tauben, Papageien und eine Gandharvafigur, halb Mensch, halb Vogel. Nach Leemans stellt das Relief einen Bodhisattva, vermutlich einen Fürsten dar, den Besuch eines anderen Fürsten empfangend; nach anderer Deutung (Havell) ist es der Buddha gewordene Çâkyamuni Gautama, der im Himmel seiner Mutter Mâyâ, die eine Woche nach seiner Geburt starb, nunmehr die ihr noch unbekannte göttliche Lehre offenbart. Nach Haltung, Szenerie, Schmuck und Nebenfiguren aber kann es sich hier kaum um Buddha handeln. Vorläufig müssen wir uns auf die in Aussicht stehende Publikation von Dr. Krom vertrösten.

Abb. 34. (Aufnahme With.) Fragment aus einem Relief, R. E. Mus. Leiden, Nr. 1403/3265, Katalog pag 42 „Kopf einer Gottheit mit Krone und glatter runder Kopfbedeckung geschmückt. Das linke Ohr beschädigt, im rechten ein Ohrhänger. Auf der rechten Schulter der Fliegenwedel (câmara), Höhe 22 cm". Mitteljavanisch, dem Stile nach dem Boro Budur verwandt.

Abb. 35. (Aufnahme With.) Fragment, Kopf mit Ûrṇâ und Uṣṇîṣa, Rijks Ethnogr. Mus. Leiden, Nr. 1956/1, im Katalog 1909 nicht verzeichnet, Ankauf 1918. Vermutlich vom Boro Budur.

Abb. 36—41. Tjandi Mendoet, (Mendut) Residenz Kedoe, Abteilung Magelang Distrikt Moentilan, bei Desa Mendoet; 2¼ km vom Boro Budur entfernt, am linken Ufer des Kali Elo.

Ein buddhistischer Tempel, wie alles Tjandi's (Chandis) ein Grabbau, wohl aus der Zeit der späteren Bauperiode des Boro Budur. Zustand am Ende des letzten Jahrhunderts sehr schlecht; seit 1900 umfangreiche Restaurationen; nur obere Dachbekrönung und Vestibül zerstört.

Aufbau: Abb. 36. Die Hauptfassade liegt im Gegensatz zu den übrigen Tempeln in nordwestlicher Richtung. Die Fundamente einer ursgrünglichen Ringmauer wurden 1908 wiedergefunden; diese Mauer — 110 m lang und 50 m breit — bestand aus Backsteinen. Der Bau besteht aus 3 Teilen: einem länglichen Sockel, einem quadratischen Tempelkern, der die Zella umschließt und dem ein Vorportal angegliedert ist, sowie aus einem pyramidalen Dachaufbau. Die Grundform des kräftigen, 3,70 m hohen Sockels (nach Kersjes 3,60 m) entspricht im Grundriß dem Tempelkern: ein Quadrat mit flachen Projektionen, wobei die vordere zu einem Vorbau erweitert ist, der Platz schafft für das lange Vorportal (Plan 4). Nach van Erp mißt der Grundumfang 28 m in der Länge und 24 in der Breite. Der eigentliche Tempelblock springt zurück, so daß ein Umgang von 2,485 m Breite entsteht; entsprechend den Projektionen werden die Wände in je ein großes Mittelpaneel und je 2 schmale Seitenpaneele aufgeteilt und abgeschlossen durch Fußleiste und Kronleiste mit Antefixen. Vor die vorspringende Projektion der Nordwestfassade ist das jetzt zerstörte lange Vestibül angebaut; 3 Stufen führen vom Umgang zum Zellagang. Der Vorbau ist ohne die 0,65 m starke Projektion 3,60 m lang. Das Dach (Plan 5), dessen obere Bekrönung fehlt, besteht aus 2 einspringenden, nach oben sich verjüngenden Blockwürfeln mit Projektionen, Paneels und in der Mitte je einer Bogennische auf den 3 Kronleisten, die schmale Umgänge bilden, stehen Gürtel von kleinen Dagobs; der restliche Teil ist als Achteck mit

Hauptdagob zu ergänzen. Der 20eckige Grundriß des Sockel- und Tempelquadrates wird somit gleichbleibend bis zu diesem 8 eckigen Fuß der Schlußdagoba durchgeführt; an den 8 Schrägseiten ist wieder ein angelegter kleiner Dagob zu denken. Abb. 36 gibt ein gutes Bild dieses ganzen Aufbaus: Sockel, Kern und Dach in 20 eckigem Quadrat nach oben verjüngt und in einen Schlußkreis übergehend, nach unten aber zu einem länglichen Rechteck sich erweiternd. Besonders klar sind hier die typisch-klassischen Profile des mitteljavanischen Stils (Plan 12): Fuß- und Kronleisten, hohe Paneelreihen einschließend, und gegliedert durch abwechselnd Ogief, vor- und zurückspringendes schmales Leistwerk und kräftige Halbrundleisten; der Tempelkern stellt sich in diesem Zusammenhang als ein gegenüber Sockel und Dach stark in die Höhe gezogenes Paneel dar. Der Sockel besteht im einzelnen aus einem Plint mit Kyma, flachen Banden, Zahnband und Halbrund, einem hohen tiefliegenden Paneelband, das in Würfel aufgeteilt ist und darüber wieder vorspringend Kronleiste, 2faches Kyma, kleine Antefixe und Wasserspeier; darauf als Brustwehr des Umganges eine niedrige Balustrade, die die Plint- und Kronleiste des Sockels wiederholt, innen und außen gleich ist und mit doppeltem Kyma abschließt; das schmale Paneel verziert mit einem durchlaufenden Ornamentband von auf der Spitze stehenden Rechtecken mit Rosetten. Die Vertäfelung am Tempelfuß reicht 1,20 m hoch über den Umgang; darüber liegt eine Sockelleiste mit Kyma, Halbrund und schmalem Leistwerk, das auch am Vorportal wiederholt ist, doch nicht durchläuft. Die schmalen Pilaster ohne Basis und Kapitäl laufen in einer Höhe von 4,40 m bis zur Kronleiste durch, die wiederum aus mehrfachen Banden, Kyma und einer Reihe eng gestellter Antefixe besteht; diese Kronleiste ist im Dachaufbau noch zweimal wiederholt.

Dekoration, Abb. 37 (Photo O. D. 1973). Die Treppe zum Sockel ist 4,82 m breit, 3,60 m hoch mit 14 Tritten; die Treppenflügel sind wieder durch Kala-Makara-Motive eingefaßt; oben stürzt aus dem geöffneten Kala-Kopf der Makara-Leib als Geländer herunter und endet in einem mächtigen Makara-Kopf. Die Außenseiten der Treppenflügel sind durch kleine figürliche Reliefs, im Stile dem B. B. ähnlich, geschmückt. Das Dreieck dieser Treppenflügel mißt an der Basis 4 m; die Reliefs liegen in vier Reihen übereinander, zum Teil dreieckig, durch einfaches Leistwerk gerahmt; sie stellen Erzählungen und Fabeln dar. Das vordere Langrelief der unteren Reihe — 94 × 49 cm — stellt die Fabel von der Schildkröte und den Gänsen dar; man sieht 2 Knaben, die ihren Bogen spannen um nach den 2 Gänsen, die die Schildkröte emportragen, zu schießen, darunter der Streit um die Schildkröte, die zu Boden gefallen ist. Die Tafel daneben — 1 m lang — zeigt einen Brahmanen im Gespräch mit einem Mann, dahinter eine sitzende Frau, die einen Vogel festhält. Das kleine Dreieckbild zeigt eine Schlange, die aus ihrer Höhle herauskommt, davor ein Wieselchen; vielleicht die Fabel vom Vogelpaar, deren 4 Junge durch eine Schlange getötet wurden. Das rechte Relief der zweiten Reihe — 0,62 × 0,42 cm — stellt einen Brahmanen dar und davor einen Krebs, der mit den Scheren den Hals einer Krähe und einer Schlange umfaßt. Brandes hat diese Fabel erzählt, nach der einmal ein Brahmane, der von Patala kam, auf einem Berggipfel einen Krebs fand und diesen aus Barmherzigkeit mitnahm und ihn an einem Fluß niedersetzte. Während der Brahmane nun schlief, hörte der Krebs eine Schlange und eine Krähe im Gespräch, den Brahmanen zu töten und aufzufressen; der Krebs ließ sich daraufhin mit den beiden ein und sagte zu ihnen: „Meine beiden Freunde, laßt euch umhalsen, ich will euch helfen, den Brahmanen zu verspeisen," tat's und drückte beiden die Kehle ab. Und die Moral: Vergelte eine Wohltat alsogleich. Auf dem Relief daneben — 0,78 × 0,42 cm — ein liegender Mann auf einer Matte, krank oder müde, den Kopf im Schoße einer Frau, eine andere Frau, den Herd schürend. Im anschließenden Dreieckrelief sitzt ein Affe gegen einen Baum gelehnt, die linke Pfote auf dem Kopf haltend. Darüber Relief — 82 × 39 cm — ein Brahmane auf einem Kissen sitzend, vor ihm sitzend eine Frau, dahinter zwei Männer, von denen der vordere Krone und Nimbus trägt und eine Sĕmbah macht; der andere trägt eine phrygische Mütze. Das Relief in der obersten Reihe mit liegendem Löwen (?) und Affen zum größten Teil zerstört; daneben im Dreieck eine Schildkröte in Wellen (siehe auch Brandes Not. Bat. Gen. 1910 Bejl. 10).

Abb. 38, 39 (Photo O. D. 1981, 1976; Monogr. Kersjes Tafel 11,3 und 12,2). Das tiefliegende hohe Band am Sockel (Abb. 36) ist durch flache Pilaster, die mit Ausnahme der Eingangsseite glatt sind, in längliche Abschnitte geteilt, in deren Mitte erhöhte Würfel sitzen, die auf Grund der Ornamentik in 2 Gruppen zu teilen sind: 1. geometrisches Netzwerk als unendlicher Rapport, unter Verwendung von Rosetten, gleich Tapetenmustern wie mit Patronen eingestanzt; auch am B. B. häufiger vorkommend. 2. florale Spiralranken mit Figuren. Beide Gruppen wechseln umschichtig miteinander ab. Die Figuren in den Rankenpaneels sitzen oder knien unten in der Mitte; diese Tafeln wechseln in ihrem plastischen Charakter stark und sind im Gegensatz zu den Patronenmustern der ersten Gruppe sehr bewegt und frei gearbeitet. Die Bewegung der Figuren, die alle eine in Verehrung ergebene Richtungstendenz nach obenhin zeigen, ist so angeordnet, daß in den mittleren Paneels die Haltung der Figuren symmetrisch ist und senkrecht nach oben orientiert ist, die seitlichen aber je nachdem von links oder rechts nach der Mitte zu. Abb. 38 gibt Paneel 26 wieder; eine kniende Figur mit senkrecht in Sembah erhobenen Armen inmitten von drei symmetrisch übereinander liegenden Blumenspiralen; in der Mitte über den Händen

eine mittlere Blüte ohne Rankenumrahmung. Paneel 13 und 39 wiederholen diese zentrale Haltung. Abb. 39 (Paneel 15) gibt die Figur von links nach der Mitte zu gerichtet, also gegen Paneel 13. Die männliche Figur kniet, die rechte Hand erhoben, den rechten Ellenbogen auf das rechte hochgezogene Knie gestützt; die linke hält einen Fliegenwedel; der linke Ellenbogen stark nach rückwärts gebogen und der Kopf leicht aufwärts gerichtet. Die Umrahmung dieser Paneels besteht aus einfachen glatten Leisten; die einzelnen Felder — im ganzen 51 — springen 10 cm vor und haben eine Relieftiefe von ca. 2 cm. An der Vertäfelung des Sockels am eigentlichen Tempelkern liegt eine weitere Reihe von 31 Paneels, doch länglich und ohne in einzelne Teile zerschnitten zu sein; die Dekoration besteht hier aus Tieren, wie Papageien, Affen, Elefanten, Krokodilen oder aus Vasen mit 2 oder 4 Spiralranken, doch nicht mit menschlichen Gestalten; das Ornament auch hier ganz in vegetabiler Form; die Tiere zum Teil in Handlung und mit illustrativ stark ausgesprochenem Ausdruck; diese Paneels sind hauptsächlich Illustrationen zu den Jâtaka's, bzw. zum Pantjatantra. Darüber unter dem Kyma ein Band mit Vögeln mit ausgebreiteten Flügeln. Auf Abb. 36 ist diese Paneelreihe durch die Balustrade verdeckt. Bezüglich der Außendekoration sind noch die Paneels am eigentlichen Tempelkern zu erwähnen (Abb. 36). Die Wände sind in 3 Teile geteilt; das Mittelpaneel 4,15 m breit und jedes Seitenpaneel 2,35 m breit. Alle sind so verziert: Nach den Pilasterrändern ein breites Band mit Ranken-Blattwerk, anschließend reliefierte Halbpilaster mit hoher Basis, Kapitäl und Mittelbandwerk; am Kapitäl eine Gaṇa-Figur, die den Abakus stützt; auf dem Abakus ein Makarakopf nach innen gerichtet und den Rüssel bis an die Kronleiste vorstoßend; dazwischen ein Kalakopf. Auf den Seitenpaneels, von denen 7 erhalten sind, je eine stehende Figur auf Postament und unter Baldachin. Das Mittelpaneel an der Südwestseite trägt eine vierarmig sitzende Figur von niedriger sitzenden Figuren flankiert, zwei reich verzierte Bäume und 2 Figuren in Wolken; das Südostbild eine vierarmige stehende Figur von sitzenden flankiert; das Nordost-Bild eine sitzende achtarmige Figur von 2 stehenden flankiert. Wir haben es somit, wenn diese Bilder vielleicht auch noch nicht als Brahmâ, Çiva und Durgâ zu deuten sind, doch bereits hier in unmittelbarer Nähe des Boro Budur mit çivaitischen Vermischungen zu tun.

Inneres: Die Raumverteilung im Innern (Plan 4) ist sehr einfach: der schon erwähnte Gang ist 2,15 m breit und liegt 0,75 m über dem Umgang; an jeder Seite eine Nische; vom Gang führen zwei Stufen in die Zella herunter, die somit 50 cm tiefer als der Gang oder 25 cm höher als der Umgang liegt. Die Zella bildet ein Trapez, eine einzig dastehende Form in Java; die Rückwand 6,80 m breit (nach Rapp. 04 6,68 m), die Vorderwand 7,30 m; der hintere Teil der Zella ist unverziert; in der vorderen Hälfte sind 6 Nischen mit Lotuskissen angebracht, spitz zulaufend mit Kala-Makaraumrahmung; unter den erhöht liegenden Nischen je ein Piedestal. Nach Groneman dienten diese Nischen zur Aufstellung von Beleuchtungskörpern. Das falsche Gewölbe besteht aus 35 bezw. 37 horizontalen treppenweis vorstoßenden Steinlagen; der Schlußstein, der jetzt — wohl zu Unrecht — als Lichtöffnung ausgespart ist, liegt ca. 11,80 m über dem Flur; die Mauerdicke beträgt 2,80 m; über der Tür ist eine Entlastungsnische angebracht. Im Gang Ornamentpaneele, verschieden ornamentierte Friese und an jeder Wand zwei figürliche Reliefs, von denen die oberen je 4 Engel — der Zella zufliegend — darstellen; die unteren sollen Kuwera und Hâritî darstellen, das erstere derber gearbeitet, in Stil und Auffassung ähnlich wie Relief Leemans 2. Galerie Nr. 190 vom Boro Budur, anschließend je ein Relief mit Wunschbaum und Gandharven. Auch hier wieder abwechselnd sehr frei gearbeitete ornamentale Stücke und Patronenmuster.

Abb. 40—41 (Rapp. 04, Tafel 68, Photo O. D. 1136). Die Hauptzella wird im rückwärtigen Teil ganz von einem mächtigen Podium (wie in Kalasan und Sewoe) und Seitenthronen ausgefüllt. Der Mittelthron, 4 m breit und höher als die Seitenthrone, besteht aus einem von der Mitte aus vorspringendem Unterbau mit rückwärts angelegten Treppen, dem Thronsitz, der reichen Lehne mit seitlich liegenden Elefanten, aufrecht stehenden Löwen (Sardula), Makara-Köpfen und Nimbus (jetzt restauriert); auf dem Vorbau ein doppeltes Lotuskissen. Die Gestalt selbst (Abb. 41) ist ein 3 m hoher Monolyth (eine ältere Aufnahme von Cephas zeigt die Gestalt vor der Restauration auf den Treppenstufen des Thrones sitzend). Das Material ist Trachiet, aber von feinerer Qualität als sonst und glatter abgeschliffen. Die Gestalt sitzt auf europäische Weise, die Beine herabhängend, die mächtigen Füße auf das Lotuskissen gestellt und die Hände vor der Brust in der Dharmaçakramudrâ (vergl. Abb. 12), wie sie gewöhnlich der erste Dhyanibuddha zeigt. Bekleidet mit einem bis auf die Knöchel reichenden Mönchskleid, das sich flach an den Thron legt und rechte Schulter und Arm freiläßt; also nicht nackt, wie Veth angibt; die Stirn trägt das Ûrnâ; die Augenlider sind halb geschlossen; der Uṣṇîsa hat unten einen Umfang von 90 cm; der Abstand von Haarwurzel bis zum Kinn mißt 42 cm, die Schulterbreite 1,30 m. Links und rechts von der Mittelfigur je eine Seitenfigur; die rechte gibt Abb. 40 wieder; in beiden Fällen eine männliche Gestalt auf Thron, der gegen die Seitenwand gestellt ist. Die Gestalt ist 2,40 m hoch, sitzt auf einem rundlichen doppelten Lotuskissen; das rechte Bein hängt herab und ruht auf einem Lotus, das linke Bein ist hoch gezogen; Gestalt und die beiden Lotuskissen sind aus einem Stein. Die rechte Hand liegt geöffnet auf dem rechten Knie, die Finger abgebrochen, die linke erhoben, die Finger gebogen, Daumen und Zeigefinger zu einem Ring vereinigt. Das Kleid wird von 2 Bändern gehalten; reicher Schmuck

von Arm-, Puls-, Hals- und Fußringen; auf dem Kopf ein Diadem mit drei großen und zwei kleinen Zieraten; das Haar fällt in drei Strähnen über die Schulter; am Hals drei Ringe. In der Krone eine 14 cm hohe Amitâbha-Figur. Von Haarwurzel bis Kinn 30 cm, davon 1/3 Nase. Die Thronlehne wie beim Mittelthron; der Aufbau entsprechend der veränderten Haltung etwas anders; doch auch hier dieselben Motive wie am Außensockel des Tempels. Die Gegenfigur in entsprechend umgewechselter Haltung und nicht mit Mönchskleid, jedoch mit Upavîta. Entsprechend dem Mittelbild als Vairoçana (Abb. 41) hätten wir in der Begleitfigur Abb. 40 den Dhyâni Bodhisattva Padmapâṇi, gekennzeichnet durch die Amitâbha-Figur an der Krone, zu sehen, während die linke Figur ihrer Bedeutung nach unklar bleibt. Groneman gibt nun die Äußerungen des Königs von Siam, der den Mendoet 1896 besuchte, als die richtige Erklärung an, mit dem Hinweis, daß die gegebene Deutung nicht zutreffen könne, da auch der sonst übliche, sehr wichtige Lotus bei der Padmapâṇi-Figur fehle, der Ornat der linken Figur abweichend und zudem das Upavîta durchaus unbuddhistisch sei. Er gibt nun an: das nordwestliche Bild mit dem Amitâbha in der Krone stellt den König jenes buddhistischen Reiches dar, unter dessen Regierung der B. B. gebaut wurde; das andere Bild aber stelle seinen noch nicht buddhistischen Vorgänger und Vater dar; daher das Upavîta. Beide Bilder ständen nun im Tempel gemeinsam unter dem Segen des Einigen Buddha, des Welterlösers; das Mittelbild stelle demnach keinen Dhyâni-Buddha dar, am wenigsten aber den ersten; Groneman hält diese Erklärung auch deshalb für logisch, da der Tempel vermutlich die Asche beider Fürsten beherbergte, jedenfalls die des Sohnes und bringt auch die seltsamen Reliefs im Vestibül mit dieser menschlichen Erklärung in Verbindung, die demnach die kinderreichen Eltern darstellen.

Literatur zum Tj. Mendoet: Verbeck Nr. 296; Friedrich, Tijdschrift Band XIX, 1870 p. 411–421; Wilson, ebda Band XX, 1873 p. 166–191 mit 6 Tafeln; Fergusson p. 650; Veth II p. 84; Groneman b. p. 13–22; Scheltema p. 209 ff. N. J. Krom, Bijdragen Deel 74, 3, 1918, p. 419–437 „De Bodhisattwas van den Mendut"; Rapp. 03, Tafel 36, 46–58 mit Grundriß; Rapp. 04. Tafel 64 mit Rekonstruktionszeichnung des Thrones; Rapp. 1911, p. 231 ff.; Monogr. Kersjes, siehe Literaturverzeichnis. Photos O. D. 299–308, 394–397, 1136–1146, 1967–2039. Die Abb. 41 ist von Havell irrtümlich als vom Boro Budur stammend bezeichnet; dieser Irrtum erscheint häufiger, so im Völkerkundemuseum Bremen.

Abb. 42. (Aufnahme With.) Bronzefigur des R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 2844; ähnlich der Figur Abb. 41. Katalog p. 89 „Çâkyamuni, in Maitreya-Pose auf ovalem Lotuskissen auf dem Löwenthron (singhâsana) gegen eine viereckige Rückenplatte, an der eine runde Aureole befestigt ist. In dünnem, weitem Gewand, das die rechte Brust mit dem Arm nicht bedeckt; das Lotuskissen größtenteils bedeckt. Die Hände vor dem Körper in dharmaçakramudrâ vereinigt, die Füße auf einem geöffneten Lotuskelch ruhend. Der Thron wird durch ein viereckiges Fußstück mit zwei seitlichen, gleichfalls viereckigen Vorsprüngen und Rahmenwerk gebildet. Auf diesem Fußstück an der Vorderseite rechts und links ein Elefant, auf dem ein singhâ, und auf den beiden Vorsprüngen ein sitzender Löwe oder singhâ; die Elefanten tragen eine Platte, auf der das Lotuskissen liegt. Vor dem Fußstück rechts und links eine liegende Gazelle. Der Lotuskelch, auf dem Çâkyamuni's Füße ruhen, steigt mit seinem Stengel oberhalb des Gesetzrades (dharmaçakra), das mitten vor dem Fußstück angebracht ist, empor. Beiderseits der Rückenplatte oder der Thronlehne ein Elefant, auf dem eine stehende ḍâkiṇî, neben derselben links ein Lotusblatt und auf der ḍâkiṇî ein auf den Hinterpfoten stehender singhâ, der eine Hinterpfote auf den Kopf der ḍâkiṇî stützt. Die Rückenlehne an beiden Seiten beschädigt. Auf der Aureole ein Blumen- und Blattornament mit abgebrochenem Pajung. Die Haartracht mit uṣṇîṣa. — Prachtexemplar. Darstellung der ersten Predigt im Gazellenwald bei Benares. Höhe 37,2 cm". Ein dem Stil und Aufbau nach ähnliches Stück von Batang (Jogja) im Mus. Batavia 556, Photo O. D. 2249.

Abb. 43–45. Tjandi Pawon, Residenz Kedoe, Abteilung Magelang, Distrikt Salaman, bei Desa Bodjenabon, in unmittelbarer Nähe des B. B.

Ein sehr kleiner buddhistischer Grabtempel, vielleicht eines höheren Priesters, aus der Zeit des B. B.; der Tempel war abgebrochen und ist vollkommen wieder aufgebaut und restauriert worden. Neben dem Tempel stand nämlich ein gewaltiger Kattunbaum, dessen Wurzeln den Tempel zu erdrücken drohten. (Siehe die Photos von Nieuwenhuis, Padang.) Groneman schreibt darüber: „Ein Bild des Lebens, das vom Tode zeugt und mit dem Tode wieder aufwächst". Nur die Bildwerke einer Seite, sowie die Türpfosten und einige Dachteile sind verloren.

Abb. 43 (Erp pag. 146). Ähnlich dem Tjandi Mendoet, doch ohne den langen Portalvorbau und insofern den Nebentempeln von Sewoe ähnelnd. Der Eingang liegt nach Westen, nach Erp gegen Nordwesten. Der Sockel mißt 9 m, nach anderer Angabe 7 m im Quadrat; Profile wie am Mendoet, doch ohne Zahnband und mit länglichen Jâtaka's-Paneels an der Außenseite, wie am Fuß des Tempelkernes von Mendoet; auch die Treppe ähnlich wie dort. Das Vorportal mit schöner K. M. Bekrönung; die Pfosten sind ergänzt; nach Fundsteinen zu schließen waren es Pilaster mit Gaṇa's Das Dach wiederholt den 20 eckigen Grundplan, doch ohne Achteckürberleitung; an den Kronleisten eng gestellte Antefixe; auf der oberen Dachterrasse entsprechend den Projektionen je ein niedriger Aufsatz und an den Ecken auf besonderen Postamenten je ein Dagob, von derselben Form

und demselben Aufbau wie der große, doch zierliche und schlanke Mitteldagob.

Abb. 44 (Tijdschrift 1911, Deel LIII Tafel IV); Hintergiebel. Die Wände des Tempelkernes sind gemäß der Projektion wie beim Mendoet in 3 Paneels eingeteilt; die Mittelpaneele stimmen an allen drei Seiten überein; seitlich durch flache Halbpilaster gerahmt, die jedoch nur etwa zwei Drittel Höhe des Paneels umschließen, in der Mitte unten ein Wunschbaum wie sie auch am B. B. und am Mendoet vorkommen, mit je einer Gandharva-Figur, und in den Wolken je eine männliche und weibliche Engel-Figur. Über dem Bild in der Mitte ein Paneel mit einer Vase mit Lotus und zu beiden Seiten zwischen Pilastern je eine schmale Lichtöffnung. Die Seitenpaneels stellen stehende Gestalten dar, und zwar an den Schmalseiten weibliche, an den Breitseiten männliche, eingerahmt wieder durch tiefprofilierte Halbpilaster und ornamental aufgelöste Makara-Motive. Über den Paneels ein Rosettenfries.

Abb. 45. Rechtes Seitenpaneel vom südwestlichen Giebel; männlicher Bodhisattva auf Fußstück zwischen Halbpilastern mit reichgegliedertem Oberteil und zwei ornamentalen Bändern am Schaft; an der rechten Seite durch glatte Steine zum Teil ergänzt. Die linke Hand auf die Hüfte gestützt mit einem Lotus, der sich um den Oberarm windet, die Blüte in Höhe des Gesichtes; die rechte Hand vor der Brust; hinterm Kopf Nimbus; bekleidet mit Rock, Gürtel, wehenden Bändern und geschmückt mit Oberarmbändern und Ohrgehängen; die obere Bekrönung wie bei 44; in der Mitte eine herabhängende Rosette.

Das Innere umfaßt eine kleine Zella mit 2 Nischen; die Bilder sind verschwunden; die Wände sind unverziert; Gewölbe wie im Mendoet.

Literatur zum Tj. Pawon: Verbeek Nr. 266; Wilsen, Tijdschrift I, 1853 p. 300f.; Leemans Monogr. B. B. p. 4—10; Veth II, 1878, p. 71; Groneman b. p. 25; Scheltema p. 229f.; von Saher; Rapp. 1911. Photos O. D. 449—453, 1000—1006, 2042—2046.

Abb. 46—49. Tjandi Kalasan (Kali Bening) Residenz Jogjakarta, Abteilung Kalasan, Distrikt Brebah; in der Ebene begrenzt im Norden durch den Berg Merapi, im Süden durch das Zuidergebirge.

Datierung: Der einzige Tempel Mitteljavas, der genau datiert ist. Auf einem Stein steht in Nâgarî Inschrift: „Als 700 Jahre der Çakaära vorbei waren, stiftete der Fürst zur Huldigung für seinen geistlichen Lehrer (Guru) einen Târâtempel, das Dorfgebiet Kalasa wurde dem Tempel geschenkt." (Bezüglich der Inschrift siehe Brandes in Tijdschrift XXXI, 1886, p. 240—260 und Bhandarcar in Journal of the Bombay Branche of the Royal As. Soc. 1889 p. 1—10.) Erwähnt wird weiter in der Inschrift die Statue einer Göttin und ein Kloster für Mahâyâna-Mönche (siehe unter Sari). Welche Târâ in der Inschrift gemeint ist, ist zweifelhaft. Nach Groneman soll hier die Çakti des 4. Dhyâni-Buddha Amitâbha, des Erlösers dieser Welt, in Betracht kommen. Vielleicht ist der Tempel aber ein Grabmonument für den genannten Guru. Fest stehen jedenfalls das Stiftungsjahr 779 A. D. (778) und der buddhistische Charakter.

Aufbau: Abb. 46—47. (Aufnahme Cephas.) Der Bau ist mit Ausnahme des südlichen Giebels stark verfallen, besonders Sockel und Dach; ebenso der Umgang mit Brustwehr und den 4 Treppenaufgängen; die Tempelwächter sind ins Residenzhaus von Jogjakarta gekommen. Der Tempelkern mißt 14,20 m im Quadrat und hat an jeder Seite einen Vorsprung von 7,10 m Breite und 3,55 m Tiefe, so daß ein 20 Eck entsteht, ein griechisches Kreuz mit vorspringenden Ecken; orientiert nach den Himmelsrichtungen mit Haupteingang im Osten. Der Tempelfuß wie auch der Sockel kräftig profiliert; die Wände in der Mitte mit je einem Portal mit Treppenaufgängen und je einer Nische in den Seiten und Eckteilen. Der hohe Mittelteil des Aufbaus wird abgeschlossen durch eine umlaufende reich gegliederte Kronleiste mit Antefixen, auf der das Dach ruht. Der untere Teil des Daches besteht aus einem 20 Eck und ähnelt der Sockelprofilierung, wird bekrönt durch Nischentempelchen, von Paneelen flankiert und durch Dagobs abgedeckt; dann folgt zurückspringend ein doppelter achteckiger Gürtel mit einer Buddhanische an jeder Seite, die an den vier Hauptseiten durch Paneele flankiert werden und von drei kleinen Dagobs bekrönt sind; über jedem Eck steht ein größerer Dagob; der dritte Gürtel ist durch die doppelten Laufbänder anstelle der Paneele unterschieden; ein großer Mitteldagob faßt das Dach pyramidenartig zusammen (siehe Rekonstruktion von Leydie Melville in Twenthieth Century Impressions, p. 158). Ijzerman verweist dabei auf Ähnlichkeit mit dem Dach von Dharmaradsas Ratha bei Mahavellipoor vom Jahre a. d. 700 (siehe Fergusson und Burgess, London the cave temples of India, 1880, p. 124ff.).

Inneres: 4 Zellas, von denen die östliche das Vestibül für den mittleren Hauptraum bildet; das Vestibül 3,37 m lang und 2,47 m breit mit je drei Nischen an jeder Seite, durch Tür, Gang und Stufen mit Hauptzella verbunden. Diese Mittelkammer — 7,55 × 7,58 m groß — ist abgedeckt durch ein stufenförmiges Gewölbe, das mit einzelnen aus den Ecken vorspringenden Steinen beginnt, von der oberen Leiste ab als ein unregelmäßiges Achteck sich auftreppt, lotrecht ansteigt und sich nochmals verengend in einem Schlußstein endigt. Die Wände sind nicht dekoriert; vor der Rückwand steht ein großes Altarfußstück mit Thron für das Târâ-Bild und die Begleitbilder (Plan und Zeichnung Rapp. 04. Tafel 65). Die drei Nebenzellas sind ca. 3,50 m im Quadrat, haben nur 2 Nischen und das Gewölbe endet in einer diamantförmigen Spitze, die in den Schlußstein hineingeschnitten ist. In der südlichen Zella über dem Türsturz ein Relief mit einer sitzenden weiblichen Figur mit Lotus in beiden Händen, vermutlich Çri.

Ornamentik: Abb. 48. (Kinsbergen, Tafel 202) Das

ornamentale Hauptmotiv ist wieder das Kala-Makara-Ornament, das außen, abgesehen von den Treppen in verschiedener Durchbildung, 16mal an den Außennischen, 4mal an den Hauptgiebeln und 8 mal über den flankierenden Flachnischen der Portale vorkommt. Die Nischen (Abb. 48) werden eingerahmt durch glatte Pilaster mit Mittelband und zweifacher Deckplatte; auf dem oberen ruhen die einwärts vorstoßenden Makara's, deren Leiber nach oben gebogen zwei Segmente bilden, wobei die Mitte durch den plastisch betonten Ungeheuerkopf überschnitten wird. Dieser Kalakopf mit runden geränderten Augen, breiter Nase und offenem Mund mit großen Zähnen wird bekrönt durch einen dreieckigen filigranartigen Ornamentaufsatz und flankiert durch je 4 Figuren — Himmelsgeister mit Lotusblumen in den Händen — die bis zum Oberkörper auf Wolken ruhen; darüber ein großes zweistöckiges Torâṇa mit hohem Dach. Dies Mittelfeld wird eingerahmt durch glatte Bandpilaster mit einer fein und regelmäßig gearbeiteten, rekalzitranten Spiralranke in der Mitte. Die Kronleiste ist durch drei flache Bänder verziert und durch eine Reihe hockender Gaṇa's, die mit den Händen die obere Leiste, die durch Guirlanden mit Rosetten geschmückt ist, tragen (Abb. 46). Die Kronleiste ist mit dreieckigen Antefixen, ein Göttinnenbild oder Banaspatikopf tragend, geschmückt. Die Nischen selbst (Abb. 47, 48) sind 1 m weit und 0,88 m tief, waren ursprünglich mit — wahrscheinlich rot gefärbtem — Stukko überzogen und konnten abgeschlossen werden. Die Dekoration und Verteilung am Hauptgiebel (Abb. 46) ist etwas anders als an den Nischen. Der Kalakopf sitzt unterhalb der Kronleiste, mit hängenden Lotusrosetten aus seinem Munde, flankiert durch halb liegende Ungeheuer und eingerahmt durch eine Reihe dreieckig ansteigender Apsarasa's mit Musikinstrumenten. Der Makaraleib bildet ein nach unten zu stufenweis verengtes, stark vorspringendes Band und endet seitwärts der Türpfosten in großen, auswärts gerichteten Elefantenköpfen, im Maul je ein Löwe; die Türpilaster tragen oben eine Gaṇa-Figur; die Türbekrönung ähnelt in der Form dem Nischenabschluß, aber ganz ornamental behandelt und anstelle des Kalakopfes eine Rosette. Beiderseits der Tür eine flache Nische mit je einer Figur, nach Ijzerman Avalokiteçvara und Mañdschuçrî; darüber eine flache Ornamentik mit einem grinsenden, fast totenkopfähnlichen Gesicht (Sardula).

Auffallend ist die reiche Profilierung besonders der Rundbänder und Leisten am Fuß wie der doppelten Schmuckfriese an der Kronleiste. Besonders reich jedoch ist die plastisch-ornamentale Abstufung, von der vollen Plastik der Kala-Köpfe über das Filigranwerk der Nebenornamente bis zu den flachen, straffen Leistenbändern. Nur das Guirlandenband unterhalb der Kronleiste wirkt wie gestempelt, während die andern Ornamentteile eine reiche wechselnde Nuancierung ihrer plastischen Werte zeigen. Zu bemerken ist noch, daß in den großen Kala-Köpfen zwischen Kopf und Ornament auch im plastischen Sinne unterschieden wird, während in der rein ornamentalen Anlage der Kopf durch die Rosette ersetzt wird. Unabhängig davon tritt dann noch der Sardula-Kopf auf und zwar von vornherein stark als Ornament gedacht.

Abb. 49 (Rapp. 01). Die Bildwerke vom Kalasan, die ursprünglich 22 im Innern und 16 außen umfaßt haben müssen, sind nach Ijzerman bis auf eine Figur verschwunden; das Mittelbild der Târâ war wahrscheinlich aus Bronze; verschiedene dieser Figuren sind jetzt wahrscheinlich im Residenzhaus von Jogjakarta. Auf Abb. 46 sieht man aber am zweiten Dachgürtel noch 2 Buddhafiguren, die zu den Dachnischen gehörten. Mit diesen Figuren stimmt Abb. 49 überein; auffallend ist auch die Ähnlichkeit bezüglich der merkwürdigen Form des Nimbus. Der Mudrâ nach ist hier Buddha Ratnasambhava dargestellt, der nach Analogie mit dem B. B. von der Südseite des Daches stammen müßte. Der rechteckige Fußsockel unterhalb des doppelten Lotuskissens zeigt, daß das Bild ursprünglich versenkt war; Höhe 1,60.

Literatur zu Tj. Kalasan: Verbeek Nr. 351; Jule in Journal Asiatic Soc. Bengal, Band XXXI, 1862, mit Abbildungen und Durchschnitten; Brumund, Indiana I, 1853, p. 34; Raffles 1817, II, p. 26–28; Leemans, Monogr. B. B. p. 406 und 438; Veth, II, 1878, p. 91, 102; Brandes, Tijdschrift 1886, Band XXXI, p. 601–611; Ijzerman p. 14–26 und Atlas Tafel 1–13; Saher p. 13–20; Scheltema p. 181 ff; Gronemann, a, p. 5 ff; van Erp p. 158; Rapp. 1909, p. 46 f.

Abb. 50—51 Vihâra Sari (Bendah) Residenz Jogjakarta, Abteilung Kalasan, Distrikt Brebah; 3/4 km vom Tjandi Kalasan entfernt.

Datierung: Wahrscheinlich identisch mit dem in der Nagarî-Inschrift vom Tj. Kalasan (Abb. 46) erwähnten, von einem Sjailendra-König oder Fürsten gestifteten Kloster für Mahâyâna-Mönche und somit ebenfalls 779 A. D. begonnen.

Bestimmung: Kein Grabmonument (Tjandi), sondern ein Kloster (Vihâra, Pertapan); nach Mackenzie »mehr Haus als Tempel«, nach Baker der Palast für einen Radja, nach Valk das Haus für einen Fürsten oder Oberpriester von Prambanan, nach Brumund auf Grund der gefundenen Fußstücke sicher ein Bau mit religiöser Bestimmung. Nach Ijzerman ist das Bodengeschoß bewohnt gewesen, da die Fensteröffnungen durch Luken verschlossen werden konnten; in Nepal eine sehr verbreitete Anlage, daß unten Kulträume und oben Wohnräume liegen.

Aufbau: Mit dem Mendoet-Tempel einer der best erhaltenen Gebäude; allerdings auch hier wie bei Kalasan der Fuß unter den Grund gesunken und der Umgang mit dem Tor zerstört. Ijzerman vermutet wie bei Plaosan auch hier eine umschließende Mauer. Ein längliches Gebäude, liegend in nordöstlicher Richtung mit Hauptgiebel im Osten. Die Breitseiten am Fuß 17,32 m lang, die Schmalseiten 10 m. Auf einem 2 m hohem Sockel mit schmal profiliertem Leistwerk und einem Aufgang an der Ostseite steht das zweistöckige Gebäude, vom Sockelrand mäßig zurückspringend.

Der Gebäudekern rundum von vorspringenden Leisten umzogen; die beiden Stockwerke durch Kronleiste mit Antefixen getrennt; das obere Stockwerk etwas zurückspringend, darauf wieder Kronleiste mit einer hohen Brustwehr, stark nach rückwärts gelegt und mit Nischen versehen. Das Gebäude umfaßt somit 3 horizontale Teile, gegliedert an Ost- und Westseite in 3 senkrechte und am Nord- und Südgiebel in 2 senkrechte Teile (Abb. 50, Kinsbergen 203), deren Hauptmotiv aus einem einfach rechteckigen tiefgehenden Fensterschacht, flankiert durch je ein Paneel mit einer stehenden Relieffigur besteht; an den Längsseiten in jedem Stockwerk dreimal und an den Schmalseiten zweimal vorkommend, wobei an der Ostfront in der Mitte anstelle des Fensters die Tür liegt; zu bemerken ist aber, daß an den Seitenfassaden die hinteren Fenster blind sind, und an der Rückseite die unteren Fensternischen wohl markiert, aber zugebaut und reliefiert sind. Entsprechend der höheren Türöffnung liegt das mittlere Oberfenster der Ostseite höher als die Seitenfenster. Die Dachbekrönung, die die drei Spitzgewölbe der oberen Kammern verdeckt, besteht an der Längsseite aus drei Dagobnischen und zwei kleineren ohne Aufsatz; eine Abbildung der Rekonstruktion einer solchen Ecknische mit der angrenzenden Seitennische, wobei oberhalb des großen Kala-Kopfes noch der Dagob hinzuzudenken ist, gibt von Saher in „De versierende Kunsten in Ned. O. Indië". Die großen vorspringenden Nischen werden durch einen Kala-Makara-Bogen gerahmt, werden aber im Innern nochmals durch zwei Pfeiler mit Halbpilastern geteilt und oben durch zwei Segmentbögen, die aber fast ganz durch Makara-Köpfe ausgefüllt sind, abgedeckt. Auf dem freibleibenden Feld zwischen dem Kala-Kopf und dem Kranzbogen befinden sich in den Ecken je eine Figur, während die Mitte ausgefüllt wird durch eine Reihe von Lotusknospen, die aus dem Munde des Kala-Kopfes heraushängen. Die kleinen Nischen liegen etwas zurück und schließen oben wie die Fenster rechtwinklig ab, während der große Ornamentaufsatz wie eine Art Antefix an der Brustwehr aufsitzt; hier erscheinen die Makara-Köpfe nicht im inneren Bogen sondern sind nach außen gerichtet. An den Ecken und vorderhalb der kleinen Nischen sitzen Wasserspeier.

Inneres: (Plan 6, Ijzerman Atlas Tafel 15, Figur 63). Das Innere besteht aus zwei Geschossen mit je drei Räumen, die durch schwere Mauern getrennt sind; die Räume sind gleich groß, 3,48 bzw. 3,46 m breit und 5,80 m lang; die Mittelkammer ist durch Gang mit dem Ausgang verbunden; rechts und links vom Hauptraum laufen Verbindungsgänge von 1,57 m Länge zu den Seitenkammern; die Mittelkammer hat an jeder Seite eine Nische, aber keine Fenster, die Seitenkammern nur an den Außenseiten je eine Nische und zwei Fenster, entsprechend der Mauerdicke sehr tief, und zwar an Vorderwand und am Vorderteil der Seitenwand. An den Rückwänden der Kammern im unteren Stockwerk stehen Fußstücke von Altären. Die Treppe zum zweiten Stockwerk führte wahrscheinlich von der südlichen Kammer aus. Die Oberräume genau so angelegt wie die unteren, doch ohne Fußstücke und — wenn ich nicht irre — durch ein vierseitiges, stufenförmiges Pyramidengewölbe abgedeckt.

Dekoration: Der Gebäudekern ist ganz übersponnen von Leistwerk, Ornamentik und Figuren. Die wagerechten Kronleisten sind wieder mit einem durchlaufenden Fries von Guirlanden mit Rosetten geschmückt und tragen an der vordersten Leiste über jedem Fenster und Paneel einen dreieckigen, einem Toraṇa ähnlichen Ornamentaufsatz, der an der Ecken in Kala-Köpfen endigt. Die Untenbänder am Fuß der beiden Stockwerke tragen je ein schmales geometrisches Band. Die zurückliegenden Fensteröffnungen schließen oben mit einer ornamentierten Bekrönung ab, sind seitlich durch je zwei Pilaster, zwischen denen eine Figur, halb Mensch halb Vogel, steht, gerahmt. Diese umschichtig männlichen und weiblichen Figuren stellen nach Ijzerman Kinnara's bezw. Kinnarî's, nach Groneman Gandharven dar. Kinnara's kommen auch in Bharhut und Boro Budur vor; unter dieser Form wandelte Buddha in einer seiner früheren Existenzen auf Erden. — Die Fenster sind so durch Sockel, Pilaster, Architrave und Bekrönung sehr verkleinert; um so freier wirken die seitlichen Paneels mit stehenden Figuren.

Je ein Fenster mit zwei Seitenpaneels wird durch flache, glatte Pilaster abgeschlossen; am Obergeschoß steht anstelle des Mittelpfeilers ein stark aus der Wand hervortretender Nischentempel. Die stehenden Figuren in den Paneels, umschichtig männliche und weibliche Gestalten, sind schwer zu deuten; nach Ijzerman sind es niedrige Gottheiten des buddhistischen Pantheons, wie die Jaksha's und Jakshinî's, die Deva's, Gaṇa's, Apsarasa's. Nach van Erp stellen sie Bodhisattva's dar; zwei von ihnen tragen einen Nâga-Schlangenkopf. Abb. 51 (Ostasiatische Zeitschrift I. Band, 1. Heft) gibt eins dieser figürlichen Reliefpaneels wieder, von Havell irrtümlich als vom Boro Budur stammend bezeichnet. Von den Bildwerken im Innern der Räume und der Nischen am Dach, die wahrscheinlich wieder Dhyanîbuddha's darstellten, ist nichts erhalten.

Literatur zum Kloster Sari: Verbeek 352, Raffles Atlas; Junghuhn Tijdschrift 1844 p. 360, Brumund Indiana I 1853 p. 47 f, Ijzerman Atlas Tafel 15, 16, Veth II p. 93, Saher p. 20 ff. Tafel 10 und 15, Groneman, a, p. 17 ff., Erp p. 159 f., Scheltema p. 183 ff., Rapp. 1909 p. 47 ff., Notulen 1886 und 1887.

Abb. 52—54. Tjandi-Sewoe (Sewu) Residenz Soerakarta Abt. Klaten, Distrikt Prambanan; 1½ km westlich von Plaosan.

Eine buddhistische Tempelgruppe, die umfangreichste Javas, im Volksmund die „Tausendtempel" genannt; die ganze Anlage, besonders die Nebentempel sehr zerstört.

Anlage. Plan Nr 7 (nach Cornelius, Ijzerman Atlas Tafel 28, Abb. 153). Im ganzen 246 Tempelgebäude auf

24 ha Grundfläche, zentral angelegt, in der Mitte der Haupttempel mit 4 Treppen und Haupteingang im Osten. Anschließend zwischen zwei Ringmauern vier Quadratreihen von Nebentempeln, die erste Reihe von 28 Tempeln dicht an den Haupttempel aufgeschlossen, in mäßigem Abstand die zweite Reihe von 44 Tempeln. Dann folgt ein breiterer Raum mit je zwei einzelnen Tempeln links und rechts von der Westostachse und ein Tempel an der Nordseite, ursprünglich waren es wahrscheinlich im ganzen 8. Dann folgen dicht aneinander zwei Reihen von 80 und 88 Tempeln. Der ganze Komplex durch eine große, jetzt zerstörte Ringmauer umgeben mit 3 m hohen Râkṣasa's an den Eingängen (siehe Abb. Scheltema p. 91). Die Eingänge der Tempel der ersten, zweiten und vierten Reihe vom Haupttempel abgewendet, während die dritte Reihe nach dem breiten Zwischenraum hin geöffnet ist. Die ganze Anlage ähnlich wie bei Plaosan und Prambanam.

Haupttempel Abb. 52 (Rapp. 1909 Tafel 139). Grundriß ähnlich wie bei Kalasan, mittlerer Vierkant mit vorspringenden Rechtecken an jeder Seite, so ein Zwanzigeck mit wechselweis aus- und einspringenden Ecken bildend, auf einem gleichförmigen Fuß, der eine schmale umlaufende Terrasse bildet. Die vier Außenteile sind sehr weit ausgestreckt, so daß ein breitarmiges Kreuz entsteht. Die fünf Dächer sind eingestürzt. Der Umgang mißt nach Backer $3^1/_2$ Fuß Breite, nach Cornelius 0,94 cm. Dieser hochgelegene Sockelumgang mit Balustrade läuft aber nur um den Tempelkern, und durchschneidet die vier Vorbauten. An den Ecken stehen jedesmal zwei Nischen. Die Vorbauten sind im Gegensatz zu Kalasan sehr weit vorgestreckt und als besondere Bauteile verselbständigt, so gingen ihre Dächer nicht ohne weiteres in das sehr hohe Mitteldach über und lagen bedeutend tiefer. Leider ist 1867 das meiste zerstört und alte Beschreibungen des Baues sind größtenteils verloren gegangen. Für die spitz gewölbten Dächer der Vorbauten läßt sich aber eine Bekrönung wie bei Sari (Abb. 50) annehmen, das Hauptdach ist nicht genau zu rekonstruieren, entweder wie bei Kalasan auf Kronleiste ein Achteck mit Paneelen und Nischen, mit Dagobgürtel und Hauptdagob, oder in näherer Analogie zu den Nebentempeln mit drei Nischen und Dagobs, dann vom Viereck ins Achteck gehend, wieder mit einer Kronleiste und kleinen Dagobs und einem großen Dagob als Bekrönung. Abb. 52 gibt die Ansicht auf das Eck des Umgangs, darüber die beiden verfallenen Nischen vom Tempelkern, das zerstörte Dach und zwei Arme der Vorbauten mit Türen zum Umgang (siehe dazu Plan Nr. 8, Rapp. 1909, Tafel 141).

Der Sockelfuß ist in der für Mitteljava typischen Form gegliedert: glatte Kante mit Ogief und Leistwerk als Fuß, vorspringende Kronleiste und in der Mitte vertieft der freie Raum für Paneele, dies Band ist hier in Felder geteilt und mit Pilastern gerahmt. Die Paneele sind verziert mit Lotusranken, die in der Mitte aus einer Vase entspringen, sich spiralförmig entwickeln, sowie ähnlichen Motiven. Der Umgang wird abgeschlossen durch eine Balustrade, die ursprünglich wahrscheinlich mit kleinen Dagobs bekrönt war, daran acht Wasserspeier. An der Balustrade Figuren, die tanzen oder Musik spielen (vergl. die zweite Reliefreihe vom Prambanan Abb. 66 und 67). Die hohen Wände der Vorbauten sind durch flache Bandpilaster in Felder geteilt, an den Seiten je ein Mittelpaneel mit zwei schmäleren, die daran anschließen. Die Mittelpaneele der Anbauten sind verziert mit Medaillonmustern, Kreisen mit Blumenmotiven und Tieren, namentlich Löwen und Hirsche, nach Ijzerman an Amarâvatî erinnernd. Die Seitenpaneele mit Rautenmustern, nach Knebel eine Modifikation des sogenannten Triçula-Çakra-Ornamentes darstellend. Diese Ornamentik tritt auch in verwandter Form im B. B. und Mendoet auf und kehrt ähnlich in der Innenkammer des Çiva-Tempels vom Prambanan (Abb. 65) und an den Außenwänden von Plaosan wieder. Die Paneele sind bekrönt mit einem flachen K. M.-Ornament.

Inneres: Plan 8. (Rapp. 09, Tafel 141.) In der Mitte eine Hauptkammer von 7×6 m Größe, nach Erp $5^1/_2$ m im Quadrat mit großem Thron, der etwa $^2/_3$ Raum einnimmt (siehe Rapp. 1904, Tafel 66). An jeder Seite vorgelagert je ein rechteckiger Raum mit 6 Seitennischen (Abb. 53 Kinsbergen 208), Eingängen nach den Außentreppen und einem Gang, der in die durchlaufende Terrasse endet, aber als zweiter Raum behandelt und vom Vestibül abgeschnürt ist, mit 3 Nischen an der Rückwand der Tempelmauer, von denen die mittlere jeweils die größere und tiefere ist, die Vestibüls 12×11 Fuß (nach Cornelius 3,75×3,39 m) groß und die anschließenden hinteren Räume 15,11 Fuß breit und 4,6 Fuß tief. Die Mittelzella steht nur mit dem östlichen Vortempel in Verbindung und ist mit diesem durch Portal und eine achtstufige Treppe verbunden, so daß hier die Rücknischen wegfallen. In den Ecken stehen Piedestale für Figuren. Die Wände der Hauptkammer sind unverziert, im Durchgangsraum aber am Fußstück Tierbilder. Die Seitennischen der Seitenzellas (Abb. 53) sind bemerkenswert durch ihre — auf Java einzigartigen Kielbögen, die Pilaster tragen Kalaköpfe am Kapitäl und an der Basis eine Vase mit Lotus. Die Mittelnische liegt höher und wird unten durch ein Fußstück verstellt, das mit einer Lotusvase ornamentiert ist. Die Pfeiler der Rückwandnischen der hinteren Räume sind auffallend hoch ausgehauen mit Pilastern mit becherförmigem Kapitäl und darunter kauernden Gaṇa-Figuren (siehe Abb. Scheltema p. 199).

Bildwerke: Außen am Tempel boten nur die acht Ecknischen und die Dachnischen Möglichkeiten zum Aufstellen von Figuren. Dafür umfaßte das Innere ohne Hauptzella nicht weniger als 49 Statuen. Auf dem Hauptthron der Mittelkammer muß nach Brandes ein kolossaler sitzender Buddha, noch größer als der im Mendoet und zwar aus Bronze gesessen haben. Unter den Buddhastatuen, die jetzt

zum Teil im Museum Batavia sind, lassen sich bedeutende formale Unterschiede feststellen. So zeigt Photo O. D. 2100 einen geradezu jonisch-schönen, straffen schlanken, an die späteren Banonfiguren erinnernden Buddha, während z. B. die Gestalt Photo O D. 2105 herb, streng und sehr geschlossen ist; am auffälligsten ist der kahle Kopf Photo O. D. 2104.

Nebentempel: Abb. 54 (Saher Tafel 9); nach Gipsmodell, Rekonstruktion eines Seitenteiles durch L. Melville. Ein Quadrat mit kleinem Vorbau und Treppe; niedriger Sockel, die Wände in je 3 Paneele eingeteilt Abb. 54 zeigt ein Mittelpaneel: Zwischen starken ungegliederten Pfeilern mit anschließenden schmäleren Pfeilern mit kleinen Pilastern von sehr schmalem Schaft und schmalem Bandwerk ähnlich wie bei Sari, eine stehende Figur mit Lotus und Nimbus, reich geschmückt und mit Krone. Dies Mittelfeld verhältnismäßig stark vertieft. Die obere Bekrönung durch Kala-Makara-Ornament, wobei die Makara-Figuren ganz zum Ornament aufgelöst sind. Oben auf der Kronleiste ein Antefix. Die Seitenpaneele abgeschlossen durch glatte Pilaster mit Löwenköpfen am Kapitäl und mit kleineren Figuren in der Mitte. Das Dach der Tempel aus viereckigem und achteckigem Gürtel von Dagobs mit Lotuskranz und einer Mittelbekrönung. Im Innern dieser Nebentempel jeweils ein einfacher Raum mit Fußstück für je ein Bild, wahrscheinlich nach den vier Himmelsrichtungen orientiert wieder Dhyanî-Buddha's, und zwar der zweite bis fünfte, während der erste wohl in den acht Mitteltempeln saß. Im ganzen sind etwa 30 Statuen ohne Kopf wieder aufgefunden. Nach einer aufgefundenen Inschrift geht hervor, daß einer dieser Tempel eine persönliche Stiftung war.

Literatur zum Tjandi Sewoe: Verbeek 362, Brumund Indiana II p 4 f. (alte Beschreibung), Lassen, Ind. Altertumskunde 1861, IV p. 510—11, (Kandi Seva), Fergusson p. 652; Raffles, p. 15—23; Yule, Journal Asiatic Soc. Bengal XXXI, 1862, p 27—29; Tijdschrift 1886, XXXI, p 327; Veth p. 96—98, von Saher p. 62 ff. Tafel III, IX; Ijzerman p. 77, Atlas Tafel 28; Groneman, a, p. 69 ff.; Scheltema p. 198 ff.; Rapp. 03 p. 13 ff.; Rapp. 04, Tafel 66 (Plan der Innenkammer) Rapp. 1909 p. 130 ff, Tafel 138—141; Kinsbergen Tafel 200, 204 bis 209; Photo O. D. 373, 527—529, 787—817, 2097 bis 2105. Monographie: Ijzerman, De Newentempels von Tjandi Sewoe.

Abb. 55—61, Dieng-Plateau, Residenz Banjoemas Abteilung Bandjarnegara, Distrikt Batoer. siehe weiter Abb. 92—96, 98, 100, 106.

Allgemeines: Das Dieng-Plateau (sprich: Dièng) ist eine rauhe, vulkanische Hochfläche im nördlichen Teil von Mitteljava, in der größten Ausdehnung 1800 m lang und 800 m breit. Das Plateau umfaßte noch nach Junghuhn's Bericht eine unermeßliche Fülle von Denkmälern. Jedoch ist durch vulkanische Ausbrüche, die auch das plötzliche Aufhören der Bautätigkeit zur Folge gehabt haben mögen weiterhin durch Nachlässigkeit und Verschleppung das Meiste zerstört worden, so daß von den 40 Tempelgruppen, die Cornelius Anfang des 19. Jahrhunderts zählte, nur noch 8 Tempel übrig sind. Jedoch ist die Anzahl der Ruinen bedeutend größer, die aber lediglich aus Fundamenten bestehen; dabei ist anzunehmen, daß die Aufbauten zu diesen Fundamenten aus Holz waren. Auf das Plateau führten mehrere Treppenanlagen hinauf, eine davon mit allein etwa 4000 Stufen.

Zeit: Die Dieng-Kultur geht, wie aus den Hanasima-Inschriften (jetzt Museum Batavia) hervorgeht, zurück bis zum Jahre 731 Ç. (809 A. D.) ohne daß dies Datum als untere Grenze angesehen werden dürfte. In einer Inschrift etwa 30 Jahre später wird der Dieng ein „heiliger" Berg genannt. Saher bezeichnet das Dieng als das „Benares von Java". Die Entvölkerung des Plateaus fällt mit dem Niedergang des alten Reiches von Hindu-Mataram zusammen. Die Inschriften reichen jedoch bis ins 13. Jahrhundert herauf, die letzte vom Jahr 1210 A. D. Verwandt mit Diengbauten sind der Tj. Pringapoes (Photo O. D. 534—545) und Tj. Perot Provinz Bagelen (O. D. 547—549); letzterer wahrscheinlich aus dem Jahre 823 A. D.; jedenfalls läßt sich der betreffende Inschriftstein mit diesem Tempel, der jetzt zerstört ist, in Verbindung bringen. Die Dieng-Siedelung gehört auf alle Falle zu den ältesten auf Java.

Der Charakter der Bauten ist durchweg çivaitisch; die Namen der Tempel sind Heroennamen aus dem Bharata Joeddha, einer javanischen Bearbeitung des 5.—10. Buches des Mahâbhârata.

Im nördlichen Teile des Plateaus liegen die Tempel der Ardjoena-Gruppe, von denen jetzt noch 5 erhalten sind. Im Norden der Tj. Ardjoena (Arjuno), ein Tempel von 6×6 m Sockelquadrat, ursprünglich dreiteiligem Dach, kleinem Türportal und einem Innenraum von 2,50 m im Quadrat; von diesem Tempel stammt der Makara-Kopf Abb. 61 (Kinsbergen 128). Der Makara-Kopf bildete das Ende des einen Türpfostens des Portales. Der Tj. Ardjoena ist mit dem Nebentempel Semar, der 7×3,5 m groß ist und vielleicht ursprünglich als Wohnplatz oder Magazin diente, verbunden. Der Eingang liegt im Westen. Südlich davon liegt wieder mit einem jetzt nur noch als Fundament erhaltenen Nebentempel verbunden der Tj. Srikandi. Die Wände sind hier durch flache Pilaster in drei Paneele geteilt, die im Gegensatz zu den anderen Ardjoena-Tempeln figürliche Darstellungen tragen, und zwar im Osten Çiva, im Süden Brahmâ und im Norden Vishṇu, Abb. 55 (Kinsbergen Tafel 94). Man sieht die glatten kräftigen Pilaster der Rahmung; auffallend ist der fehlende K. M.-Kranzbogen, dafür in Wolken in den Ecken je eine Figur; in der Mitte ein kleiner Baldachin und oben ein ornamentaler Fries. Die Figur steht auf einem Piedestal; vierarmig, in der rechten hinteren Hand das Sonnenrad, das Attribut in der linken hinteren Hand ist abgebrochen, in der rechten vorderen

Hand einen pfeilartigen Gegenstand; der Oberkörper nackt, der Rock durch Gürtel mit freien hängenden Bändern umgürtet, auf dem Kopf hohe Krone und dahinter Nimbus, rechts auf dem Piedestal steht ein Wasserkrug mit Ausguß mit Lotus und links ein kleiner Opferständer mit Lotus und aufsteigender Flamme.

Vishṇu ist die zweite Gottheit der brahmanischen Trimûrti; er ist der Erhalter der Schöpfung, der Gott der Sonne und des Lichtes; in Java wird er im allgemeinen seltener verehrt als Çiva. Er wird dargestellt zwei- oder vierarmig, sitzend oder stehend; seine vier Attribute sind der Diskus oder das Sonnenrad (cakra) Muschel- oder Kriegstrompete (çangkha), Keule (gadâ), letztere doch seltener und die oft fehlende Lotusknospe (padmâ). Die Ornamente und Kleidung sind wie gewöhnlich, jedoch ist der Hüftenüberwurf oft zwischen den Beinen aufgeschürzt (Juynboll Katalog V, Leiden p. 3—5). Seine Farbe ist dunkelblau. Außer den genannten Attributen besitzt er einen Bogen, Saruga, ein Schwert Nandaka und an seinem Handgelenk das Juwel Çyamantaka. Er kommt auch vor auf der Schlange Sesha oder dem Vogel Garuḍa sitzend. Über die Entwicklung der Vishṇu-Vorstellung siehe Dowson p. 360 f.; im Rigveda nur eine Gottheit zweiten Ranges, als Manifestation der solarischen Energie und beschrieben, wie er mit drei Schritten die sieben Regionen des Universums durchschreitet; vermutlich sind das die drei Etappen der Sonnenbahn. In den Veda's wird Indra bereits der Erhalter genannt. In den Brâhmaṇa's spezialisieren sich seine Attribute; in den Purâṇa's und im Mahâbhârata tritt er dann als zweites Glied der Trimûrti auf, die Verkörperung der Sattvaguṇa, ein Wesen voller Güte und Dankbarkeit, als erhaltende Kraft und alles durchdringender Geist. Als solcher wird er dem Wasserelement, das überall vor der Weltschöpfung ausgebreitet war, gleichgesetzt und Nârâyaṇa genannt, dargestellt in menschlicher Form, schlafend auf der Schlange Sesha, die in den Wassern schwimmt. Die Vishṇu-Verehrer sehen in ihm das oberste Sein verkörpert, von dem alle Dinge emanieren, den Prajâpati-Schöpfer und obersten Gott mit seinen drei Avastha's oder Zuständen. Im Mahâbhârata ist Vishṇu der oberste Gott, doch nicht ausschließlich, denn auch Çiva erscheint dort als solcher. Vishṇu's erhaltende und erneuernde Kraft manifestiert sich in der Welt in verschiedenen Formen, in denen ein Teil seiner göttlichen Kraft in menschlicher oder übernatürlicher Form sich auswirkt. Das sind seine Avatâra's, meist 10 an der Zahl — in der Bhagavata Purâṇa 22 —; die meist verehrteste sind die 7. und 8. als Râma und Kṛishṇa (siehe weiter unten).

Der südliche Tempel ist der Tjandi Poentadewa, (Puntadewo), wiederum mit Beitempel. Dieser Tempel (Abb. 56, Kinsbergen 92) ähnelt dem Tj. Ardjoena; ein Sockelquadrat mit Treppenbau, die Basis auf hohem und steilem Plint, der Tempelkern auf etwas zurückliegendem Sockel, dessen Paneele glatt, doch von Pilastern gerahmt sind; die Dekoration ist unvollendet geblieben. Der Tempelkern ist eingeteilt durch vorspringende, sehr schmale und hohe Nischen, die anstelle der sonst üblichen Projektionen stehen; sie sind eingerahmt von K. M.-Ornamenten, wobei aber das Makara-Motiv ganz in florale Dekoration aufgelöst ist; oben in der Nische ein merkwürdiger Einbau mit Akroterie. Die Seitenfelder sind durch flache Pilaster gerahmt, die in der Mitte durch merkwürdige akroterienartige Aufsätze geschmückt sind; anschließend ganz schmale Halbpilaster. Die Paneels selbst sind unverziert; seitlich der Tür je eine Nische, die aber nicht horizontal abschließen, sondern spitz zulaufen. Die Tür ist sehr schmal und hoch. Auffällig ist das spitze Pultdach des Vestibüls; es endet seitlich ähnlich wie die oberen Treppenflügel in einem flachen Volutenansatz; Ijzerman und auch Fergusson sehen darin eine Verwandtschaft und damit Herkunft dieses Baustiles von der indischen Chalukyan-Architektur (siehe Album Kern 1903 p. 287—296). Tatsächlich ist der Charakter der Diengbauten ein anderer als bei den sonstigen Tempeln Javas. Das Dach wiederholt die Form des Tempelkernes mit den schmalen Nischen, wobei an den Ecken Dagobs auf besonderen Piedestalen stehen. Der letzte Tempel dieser Gruppe, der Tjandi Sembodro ist etwas verschieden, mit einem fast zum griechischen Kreuz erweiterten Grundriß und einem turmähnlichen Dach.

Die Nebentempel waren vermutlich meist für Nandi-Figuren bestimmt. Nandi ist der heilige Stier, das Tier Çiva's.

Abb. 60 (Kinsbergen 111), gibt einen solchen Nandi wieder; leider ist als Provenienz nur Bagelen-Dieng bekannt; vielleicht haben wir es hier mit einem der Nandi's aus diesen Nebentempeln zu tun. (Über die weitere Dieng-Plastik siehe später); Rapp. 1912, p. 118, Nr. 100—106.

Abb. 57—59, Tjandi Bima (Bimo, Wergodoro, Wrekodara): Am südwestlichen Teil des Dieng-Plateaus auf einem vorspringenden Bergstück gelegen; der größte Tempel des Dieng.

Abb. 57 (Kinsbergen 98) und Plan 9 (Rapp. 02 Tafel 9). Der Tempel steht auf einem ursprünglich mit Brustwehr umgebenen, achteckigen Flur, der sich gesenkt hat, so daß die unregelmäßige Schichtung der bloßgelegten Steine sichtbar wird. Der Tempel besteht aus einem Vierkant, der breiter als tief ist, mit vier vorspringenden Mittelteilen, von denen der östliche durch den Portalanbau verbaut ist; von einer Erweiterung der Projektion zum Portal kann man hier also nicht sprechen; die Projektion ist in ihrem oberen Teil unverbaut stehen geblieben. Der Sockel, mit tief eingezogener, würfelförmiger Vertiefung, schließt oben und unten mit halbrunder Leiste ab; die Kronleiste, deren vorderstes Band unverziert ist, läuft auch um das Portal herum, also nicht abgesetzt wie beim Mendoet. Der Gebäudekern wird durch die Projektionen in drei Teile geteilt, wobei der mittlere wiederum durch eine schmale, hohe Nische, die unten das Kyma der Sockelleiste durchschneidet, halbiert wird. Die so

entstehenden zwei breiten und zwei schmalen Felder vertieft, ganz schmucklos und durch glatte Pilaster getrennt. Nur oben läuft ein Guirlandenfries; an der Kronleiste ist bemerkenswert, daß das Ogief in regelmäßigen Abständen würfelartig ausgesägt ist; dann folgt nach oben hin eine merkwürdige Wiederholung des Sockels, ohne daß dieser Teil wie sonst als zum Dach gehörig wirkt; erst der doppelte Lotusblattkranz an der oberen Leiste läßt sich als Dachfuß ansehen.

Dach: Einzigdastehend ist die Dachform: ein hoher pyramidal verjüngter, in Stufen abgetreppter Turm mit Nischen und Büsten darin. Drei untere Teile mit Mittel- und Seitennischen; die Mittelnischen am größten, am stärksten vorspringend und oben durch eine vierte Nische überhöht; die Seitennischen über Eck je ein Paar bildend; im dritten Gürtel an ihrer Stelle ein runder Lotusthron mit Guirlande am Fuß; der Oberteil zerstört. Über diese drei ist eine stark vertiefte Paneelreihe mit Fuß und Kronleiste eingeschoben, so daß die vierte Mittelnische tief in die Kronleiste einschneidet; dann folgt der Dachabschluß, von dem leider nur noch der untere Nischengürtel erhalten ist. Der Verjüngung der Pyramide geht ein um so stärkeres Betonen der Mittelteile parallel; je mehr diese an Breite verlieren, desto stärker springen sie vor; die Außenwände dieser Nischen laufen im Gegensatz zu den Seitennischen senkrecht ab. Unterschiede zwischen den unteren und oberen Mittelnischen: unten eine abwärts hängende Spitze und oben eingezogener Kurve, oben dagegen runder Abschluß mit Schlußstein; unten doppeltes Lotuskissen, oben einfaches.

Portal: Die Basisleisten laufen durch, die Kronleisten des Portales aber liegen erheblich tiefer als beim eigentlichen Tempel. Das Dach des Portals wiederholt unten als Basis das Mittelstück, das zwischen Tempelkern und Hauptdach vorkommt; auch hier wieder doppelter Lotusblattrand; der Oberteil ist zerstört. Die breite Türöffnung durchschneidet hart das Sockelprofil bis zum Fuß. Die Seitenwände des Vorbaus sind in derselben Art wie am Hauptgebäude in zwei Paneelfelder aufgeteilt.

Inneres: Das Portal ist verhältnismäßig breit (für die Maße siehe Plan 9), das Vestibül ist breiter als tief; der Durchgang vom Vestibül zur Hauptkammer in zwei Abschnitte mit schräg laufenden Seiten eingeteilt; 1,50 m über dem Boden je eine Nische im hinteren Teil des Durchganges. Die Kammer 3,14×2,80 m (nach Veth 3×4 m) mit Pyramidengewölbe. Über dem hinteren Deckstein des Durchgangs eine 2 m hohe Gewölbeaussparung zur Entlastung (siehe Plan 9, Nebenzeichnung).

Die Ornamentierung ist unvollendet; überall sieht man unabgearbeitete Steinblöcke; die Südseite ist überhaupt nicht ornamentiert. Das Auffallendste ist die Füllung der Nischen: in den Unternischen und zum Teil in den Mittelnischen je ein Kopf bezw. eine Büste; solche Kopffüllungen kommen auch anderorts vor, wie in Sewoe, Prambanan, Sadjiwan, doch nur als Antefixe (siehe auch Sanchi Osttor). In den oberen Nischen steht anstelle der Büste je ein Symbol, z. B. ein Weihwasserkrug; weiter kommen — so an der Nordseite — ein Bäumchen vor oder eine Art Knospe auf Lotuskissen. An der vorderen Westseite stehen zwischen Kopf und Lotusreihe zwei einander zugekehrte Makara-Köpfe. Die Mittelnische zweite Reihe ist mit Kala-Makara-Ornament nmrahmt; es ist anzunehmen, daß sämtliche Nischen so ornamentiert werden sollten; auch an der Tür und den Westnischen kommen Kala-Makara-Ornamente vor; die Makara-Köpfe ruhen auf Schlangenornament; der Kala-Kopf ist nur sehr klein gebildet; seitlich schließt ein Arabeskenornament an mit Bändern eingefaßt und an den Außenseiten mit flammenartiger Zeichnung.

Abb. 58—59 (Kinsbergen 99, 100). Beide Köpfe stammen vom Tj. Bima; inventarisiert unter den 138 Plastiken vom Pasanggrahan, Dieng, Rapp. 14, Nr. 1135 (Verbeek 220 - 221), jetzt Museum Batavia Nr. 417, 418. Beide Köpfe sollen Porträtbüsten darstellen; der Ausdruck ist ungeheuer vehement: in beiden Fällen eine gedrungene Kopfform, eine breite etwas eckige Stirn, vorstoßende harte Backenknochen, ein rundlich niedriges Kinn, schmale Augen, ein kräftiger Mund, bei Figur 58 mit stark aufgeworfenen Lippen. Diadem und Haarschmuck sind weggebrochen; in den Ohren große Gehänge und am Hals Ringfalten. Havell schreibt (Indian Sculpture and Painting, London 1908): „In dem Kopf Bimas vergegenwärtigt uns der Künstler mit einigen kühnen, klar gezeichneten Formen den geborenen Fechter und Führer. — Wir erkennen in ihm einen jungen Alexander und Fechter. — Alle seine Wünsche und Hoffnungen sind menschlich, nichts in ihm ist niedrig oder brutal. Er ist der große nationale Heros, ein Kriegsheld, befähigt eine edle und freigeborene Rasse anzuführen und zu befehlen."

Literatur über Architektur Dieng: Brumund p. 156, 159. Brandes, Tjandi Bima, in Rapp. 1912, p. 16—30; Fergusson 1910, I, p. 430—433; Ijzerman, De Chalukyasche bouwstijl of den Dieng, Album Kern 1903; Kinsbergen, Notulen Bat. Gen. II, p. 364; Veth p. 113; Rapp. 02, Bijl. 14, p. 16—30, Abb. mit Plan ebda. Tafel 9—11, Scheltema p. 40 – 68.

Abb. 62—73. Tjandi Prambanan (Parambanam.) Residenz Jogjakarta, Abt. Kalassan, Distrikt Prambanan, zwischen Sari und Sewoe.

Aus der jüngeren Zeit der mitteljavanischen Kunst; nach Groneman aus dem 8. Jahrhundert, nach Smith aus dem 10.; auf einem Stein, der in der Nähe gefunden wurde, steht das Datum 964 bzw. 1074 A. D.; doch ist dieses Datum nicht stichhaltig. Der Tempel gehört etwa derselben Zeit an wie Plaosan und Kalongan, wobei wir etwa die Zeit kurz vor und um 900 als Bauzeit annehmen können. In vielen stilistischen Einzelheiten macht sich der Unterschied zu den älteren Werken bemerkbar. Der Haupttempel heißt

im Volksmund auch Loro Djongrang, nach der Tochter des legendären Riesenfürsten Ratoe Boko; über die Sage, die sich dabei an den Tempel knüpft, siehe Scheltema p. 70ff. Der Zustand der Tempelanlage war ein sehr schlechter, bis 1886 mit der Restauration begonnen wurde. Leider ist das Dach des Haupttempels völlig eingestürzt, und da keine archäologischen Notierungen der Fundsteine gemacht wurden, läßt es sich nicht mehr rekonstruieren; von den Beitempeln und den Ringmauern ist fast alles durch Erdbeben zerstört. Das ganze Ruinenfeld ist unendlich reich an Funden, von denen ein Teil in die javanischen Museen abgewandert ist.

Anlage: Plan 10 (Ijzerman Atlas 17, Figur 67 nach Cornelius) und Abb. 62. Eine große Tempelanlage mit 8 Tempeln in der Mitte und 4 Reihen kleiner Grabbauten wie in Sewoe und Plaosan; der Haupttempel ist Çiva geweiht. Umzogen von 3 Ringmauern; zwischen der zweiten und dritten liegen 156 kleine Tempel in 3 Gürteln von je — von außen nach innen gerechnet — 60, 52, 44 Tempeln und einem einzelnen als Anfang einer vierten Reihe am Osteingang; der Hauptkomplex mit 4 Eingängen orientiert nach der Windrose; abweichend dagegen die äußere Ringmauer; die Seiten etwa 220 m lang. Die 3 Tempelreihen jeweils nach der Mitte zu terrassenförmig ansteigend, getrennt wahrscheinlich durch eine 90 cm hohe Mauer; die Dekoration der inneren Mauer ist nur begonnen. Auf dem mittleren 1,50 m hohen Plateau liegen die 8 Haupttempel, je drei in einer Reihe von Nord nach Süd und je einer in der Mitte dicht an der Mauer der Nord- und Südseite. Der größte Tempel liegt in der Mitte der westlichen Reihe mit Haupteingang im Osten, nördlich davon der kleinere Vishṇu-Tempel und südlich der Brahmâ-Tempel; dieser Reihe gegenüber drei nicht näher zu bestimmende meist Nandi's beherbergende Tempel von derselben Größe wie der Brahmâ-Tempel; im Gegensatz zum Haupttempel mit nur einem Eingang, und zwar nach dem Innern des Plateaus hin; die restlichen 2 Tempel von noch kleinerer Abmessung.

Haupttempel: Abb. 62, 63. Der Grundriß ähnlich wie bei Sewoe und Kalasan, doch noch reicher und prächtiger im Aufbau. Der Tempelkern auf gleichförmigem, kräftig vorspringenden Sockel von der bekannten Form eines Rechteckes mit vorspringenden Teilen oder eines Zwanzigecks; mit einer großen Osttreppe zur Hauptzella und 3 Treppen an den 3 anderen Seiten zu den Nebenzellas. Der vordere Sockelteil ist 20 m breit, wovon auf die Treppe mit Seitenstücken 6 m kommt. Der Sockel bildet oben eine 2 m breite Terrasse, die ca. 3 m über dem Boden liegt mit einer $1^1/_4$ m hohen Brustwehr von $^3/_4$ m Dicke. Die Vorsprünge des eigentlichen Tempelkernes sind 10 m breit mit je $3^1/_2$ m breiten Seitenteilen, also im ganzen 17 m breit; die Höhe des Tempels ist unbekannt. Über der oberen Bildreihe springt der Tempelkern nochmals zurück und bildet einen ca. 2 m hohen Sockel, auf dem dann die senkrechte Gliederung des eigentlichen Tempelmantels ansetzt (vergl. Tj. Djago). Abb. 62 gibt den Blick auf das Südosteck; im Norden davon ist der Vishṇutempel sichtbar. Hinter den Ruinenteilen oberhalb des Sockels ist der eingelassene Umgang zu denken. Man sieht an der südlichen Treppe die schmale Abzweigung, die in den Umgang herunterführt. Der ganze Aufbau ist äußerst straff nach oben zu zentralisiert mit stark betonten von oben nach unten laufenden Einschnitten.

Abb. 63 (Nieuwenhuis, Padang) gibt den Blick auf die von unten bis zur Hauptzella durchlaufende Osttreppe. Seitlich des Treppenauslaufes mit S-förmigen Flügeln, die in Makara's endigen, steht in den Ecken, an Treppe und Sockel angelehnt, je ein kleiner Beitempel, dessen zwei freistehende Wände verziert sind; auf hohem Sockel liegt in der Mitte der Wände je eine tiefe Nische mit großem Bogenaufsatz, doch nicht als Kranzbogen behandelt; die Nische selbst schließt horizontal ab, in jeder Nische eine Figur umschichtig eine weibliche und eine männliche, fast freistehend, die vermutlich Râma und Sita darstellen. Der untere breite Treppenteil mit 18—20 Stufen von einer Länge von $4^1/_2$ m, verschmalt sich in Brustwehrhöhe, bildet nach 4 Stufen eine kleine Plattform, von der rechtwinklig je eine kleine Treppe abzweigt, die in den Umgang herunterführt. Nach oben führt die Treppe mit 10 schmalen Tritten, die tief in die Steinmasse eingeschnitten sind bis zu den Zellas hinauf. An der Ostseite ist die Zella als Vestibül mit der mittleren Hauptzella verbunden.

Abb. 64 (Nieuwenhuis, Padang). Die 4 Zellas haben keine Nischen. Die Hauptzella mißt 7,30 m im Quadrat; im steinernen Flur wurde unter dem Fußstück eine 13 m tiefe Vertiefung entdeckt, in der man eine Urne mit Deckel, Beigaben und Schriftstücke gefunden hat. Die Zellawände sind im Gegensatz zu den bisher behandelten Bauten von oben bis unten reich verziert. Die Ornamentik (65) ist ähnlich wie an den 4 Flügeln von Sewoe: aufsteigende Rankenspiralen, Triçûla-Çakra-Zeichnung. Medaillonmuster, jeweils als flache Felder gerahmt; in 4 m Höhe läuft eine vorspringende Ornamentleiste. Die Oberwände der Mittelkammer zeigen weitere Ornamentreste, darunter kleine eingerahmte Vasenpaneels. In Abb. 65 ist das Leistenband mit Rosettenguirlande und darunter eine Reihe kleiner Antefixe sowie die Anlage der Ornamentfelder deutlich zu sehen. Zu bemerken ist, daß warm rot getönte Stukkoreste besonders nach Regen deutlich wirksam werden. Die Nebenzellas haben undekorierte Wände. Im Vestibülgang unterhalb der Stufe links und rechts an den großen glatten Pfeilern steht je eine Figur auf Lotusthron (64). Die linke Figur mit der rechten Hand auf eine Keule gestützt, die linke Hand gegen die Hüfte gelehnt; mit Nimbus, in großem Ornat, aber ohne weitere Attribute. Die Keule deutet auf Çiva als Kâla, der aber hier — im Gegensatz zu Indien — durchaus friedsam dargestellt ist, worin Groneman u. a.

einen Beleg sehen, daß dieser Tempel im wesentlichen mahâyânistisch ist. Die andere Figur hat in der linken Hand den Fliegenwedel; nach Ijzerman Çiva als Guru darstellend.

In der Hauptzella Abb. 65 (Rapp. 09, Tafel 121) steht an der Rückwand das mächtige 3 m hohe Hauptbild; es wurde 1885 zertrümmert aufgefunden. Es ist zusammen mit dem Lotusthron aus einem Stück Andesiet Lava, demselben Material, aus dem der Tempel gebaut ist, gearbeitet. Am Sockelfuß befindet sich links ein Ausguß für das Opferwasser, der durch einen Schlangenkopf — Nâga — getragen wird. Die Figur steht auf doppeltem Lotuskissen, mit 4 Armen, der linke Hinterarm mit Fliegenwedel, in der rechten hinteren Hand die Bittschnur; die vordere rechte Hand ruht vor der Brust, der Arm selbst ist abgebrochen. Die vordere linke Hand hält einen kugelförmigen Gegenstand, vielleicht die Amṛita-Vase für das heilige Gangeswasser. Vom Dreizack ist nur noch der Stil übrig. Von den Hüften ab hängt ein reich ornamentierter Rock, von Gürtelbanden überzogen mit großen Schleifen an den Hüften; merkwürdig ist der flache Kopf in Höhe des rechten Knies. Die Oberarmbänder sind besonders reich verziert, unter Verwendung von Kala-Köpfen; der Schmuck besteht aus Fuß- und Armbändern, reichen Halsketten, Ohrgehängen und hoher Krone mit Halbmond und Totenkopf; an der Stirn das Ûrṇâ und über der Brust das Upavîta mit dem Kopf einer Brillenschlange, der auf der linken Schulter sitzt. Ein Nimbus als Rückstück umschließt die ganze Gestalt. Wir haben in dieser Gestalt Çiva als Mahâdeva — den großen Gott — vor uns, dem der Tempel geweiht war. In den anderen Zellas stehen nach Süden blickend Çiva, nach Verbeek als Guru, nach Norden Durgâ und nach Westen Gaṇeça.

Çiva: Wir müssen an dieser Stelle noch kurz auf die Çiva-Darstellungen eingehen (vergl. Juynboll Katl. V, p. 5ff.) Çiva ist die dritte Person der Trimûrti; der Verderber der Schöpfung aber zugleich ihr Erneuerer; man darf nicht vergessen, daß der Name Çiva im Sanskrit zugleich auch „heilsam" bedeutet. Çiva wird in verschiedenen Formen dargestellt und verehrt. Für seine in Java besonders zahlreichen Verehrer ist er der höchste Gott geworden und heißt als solcher Mahâdeva, der große Gott oder Içvara, der große Herr. Sein Symbol als fortdauernder Erneuerer ist das Linggam, der Phallus. Als Mahâdeva wird er dargestellt in großem Götterornat mit einem oder fünf Köpfen — letzteres auf Java selten —, meist stehend, auf Fußstück mit oder ohne Lotuskissen, mit Hinterstück und Aureole, das Upavîta meist als Schlange (wie in Abb 65), im Kopfschmuck oft ein Halbmond und darüber ein Schädel, mit 2 oder 4 Armen als Attribute Fliegenwedel (câmara); Gebetschnur (aksamâlâ), Wasserkrug (kuṇḍi) und bisweilen der Dreizack (triçula); seltener mit Antilope und Sanduhr. Die zweite Form Çiva's ist die als Bhatara-Guru, der höchste Lehrer, oder Mahâyogi, der große Asket, in dem die höchste Konzentration sich verdichtet und die höchste Weisheit, die Vereinigung mit dem großen Geist des Universums erreicht ist; noch heute kommt er als solcher auf Java im Wajang-Spiel vor. Dargestellt wird er als Guru als alter dicker Mann mit Bart, stehend und mit 2 Armen, als Attribute Dreizack, Gebetschnur, Wasserkrug und Fliegenwedel; Kleidung und Ornamente naturgemäß einfacher wie als Mahâdeva. Die dritte Form, unter der er erscheint, ist Çiva als Kâla, Mahâkâla, d. i. unter der Form der alles zerstörenden Zeit oder als Bhairava, des Schrecklichen, unter vorwiegend destruktivem Charakter, mit Keule oder kurzem Schwert, Dreizack, Gebetschnur oder Fliegenwedel. In den Veda's ist Çiva als Name unbekannt, an seiner Stelle steht dort Rudra oder Agni, im Râmâyana tritt Çiva als großer Gott auf aber mehr unter der Vorstellung eines persönlichen Gottes, als eines obersten Prinzipes. Im Mahâbhârata steht Çiva mit Vishṇu oder Kṛishṇa im Kampf um die geistige Vorherrschaft; dabei treten Versuche auf, beide mit einander zu vermengen. In den Purâṇa's erscheint er als die dritte Gottheit der Trimûrti. (Siehe Dowson.)

Profile und Dekoration: Die Profilierung des Prambanan ist sehr ausgeprägt, unter Verwendung stark ausspringender Banden, Halbrundleisten und Ogief. Der kräftigen Gliederung durch Profile steht die überschwenglich reiche, doch fein abgetönte Ornamentierung und Dekoration gegenüber. An ornamentalen Teilen seien erwähnt: über Sockelpaneels ein Fries hängender Guirlanden mit Vögeln mit Menschenköpfen gefüllt und dazwischen hängende Glocken; dasselbe Motiv kehrt am Gebäudekern oben wieder; am Tempelkern flache Paneels, durch schmale Einschnitte getrennt, mit rekalzitrantem Spiralwerk und Vasen; an der oberen Tempelwand ist das oberste Ogief mit Lotusblättern und schellenartigen Ornamenten besetzt und die Rundleiste darüber scheinbar eingekerbt; im übrigen eine besonders reiche Verwendung von Antefixen und verwandten Motiven, so am unteren und oberen Band am Sockel, oberhalb der Sockelkronleiste abwechselnd drei- oder fünfzackig, weiter am unteren Band der Brustwehrreliefs, in enger Reihung an den Ober- und Unterbändern der obersten Reliefreihe usw.

Reliefs: Was die Dekoration mit durchlaufendem Bildwerk betrifft, so müssen wir 4 Reihen unterscheiden: die erste am Sockelfuß, die zweite an der Außenseite der Brustwehr, die dritte an der Innenseite des Umgangs und die vierte am Tempelkern oberhalb des Umgangs. Davon ist die untere Reihe ohne illustrativen Charakter und wesentlich rein dekorativ (Abb. 63). Die Paneelreihe ist 1 m hoch und eingeteilt in längliche Abschnitte, durch Pilaster und glatte Leisten getrennt. In der Mitte der Paneele eine vierkantige Nische, zweimal so hoch als breit, mit einem Löwen darin, bekrönt durch einen fünfzackigen vorspringenden Gebalkaufsatz, dessen Ornamentierung aus den K. M.-Motiven

entwickelt ist; in der Mitte eine hängende Tempelschelle; diese Mittelnischen werden flankiert durch Seitenpaneels mit sinnbildlichen Darstellungen: in der Mitte ein Wunschbaum, der allerdings mehr einem Strauß ähnelt, zu beiden Seiten Tiere und Vögel, wie Pfauen, Gänse, Affen, Tauben oder Gandharven, gerahmt mit schmalem Ornamentband von derselben Form wie an den Nimben der Figuren von Plaosan (Abb. 81, 82). Einzelaufnahmen nach Abgüssen von Giraudon, Paris.

Abb. 66, 67. Die zweite Reliefreihe sitzt an der Außenwand der mäßig vorspringenden Brustwehr der Galerie; sie besteht aus abwechselnd Nischen und zurückspringenden Paneels. Die Nischen stehen auf Sockeln und sind eingerahmt von profilierten Pilastern mit Mittelband und bekrönt mit Kranzbogen, in denen der Kala-Kopf mit kleinen Löwen oder Papageien vorkommt; diese Bekrönung der Nischen ist in plastisch stark bewegter Modellierung gegeben; die Nischen selbst sind meist zerstört. In den Nischen befinden sich je eine Gruppe von drei fast freistehenden Gestalten, zwei Frauen und in der Mitte ein Mann oder drei Frauen, die sich einander umfassen oder gegeneinander lehnen; jede dieser Gruppen ist verschieden. Abb. 66 (Pleyte Tafel 18 und Saher) gibt eine solche Gruppe aus einer der Nischen nach einem Gipsabguß wieder. Drei weibliche Gestalten, die Oberkörper nackt mit enganliegenden Röcken und verzierten Gürteln, mit Brustzierat und Oberarmbändern, Ohrgehängen und reicher Krone. Die rechte Gestalt stützt mit der rechten Hand den rechten Ellenbogen der etwas vortretenden Mittelfigur; die linke Figur hält in der linken Hand eine kleine Vase. Sie stellen Apsarasa's dar, nymphenähnliche Wesen aus Indra's Himmel; diese versuchten einst auf Gebot des Mâra den Buddha unter dem Bodhibaum (vergl. Abb. 31). Der Gipsabguß jetzt im Museum Haarlem, Holland.

Zwischen den in regelmäßigen Abständen gereihten Nischen bleiben zurückspringende Felder stehen, die mit je drei stehenden Männergestalten geschmückt sind, die unter Tanz und Musik die ruhigen Mädchengestalten begleiten. Abb. 67 (Photo O. D. 285, Rapp. 02, Tafel 21, 1) gibt eine solche Szene wieder; alle drei Gestalten in großem Ornat, die mittelste wieder vortretend mit Upavîta, die linke Hand auf die Hüfte gestützt, die Seitenfiguren mit Fliegenwedeln, die über die nach außen gerichteten Schultern herunterfallen; der untere Teil sowie der rechte Arm der Mittelfigur, der linke Ellenbogen der linken Seitenfigur zerstört und das Gesicht der Mittelfigur und der rechten Figur beschädigt, jetzt im Museum Jogja Nr. 23. Größe: 0,73 m hoch, 0,425 m breit.

Die dritte Reliefreihe sitzt an der inneren Seite der Brustwehr, d. h. an der Außenseite des Umgangs. Wie schon erwähnt, erreicht man diesen Umgang von der Haupttreppe aus, wo die kleinen Treppen abzweigen; zur Seite dieser Treppen — also achtmal vorkommend — stehen Reliefs von Râma und Sita, den beiden Hauptfiguren der hier dargestellten Reliefreihe. Diese Reihe (Abb. 68, 69 a, b) stellt Szenen aus dem Râmayâna dar. Unter Abb. 55 war bereits erwähnt worden, daß Vishṇu in 10 Avâtara's sich verkörpert. Die siebente dieser Herabsteigungen ist nun die unter der Form des heroischen Râma oder Râmachandra, des Mondgleichen, dessen Schicksale das Râmayâna schildert. Dies Gedicht geht zurück bis ins fünfte vorchristliche Jahrhundert, seine jetzige Form, die in der Hauptsache in zwei verschiedenen Rezensionen vorliegt, stammt aber aus jüngerer Zeit; als Autor wird der mehr oder weniger legendäre Valmîki genannt. Das Gedicht ist eingeteilt in 7 Kandas-Bücher: das erste schildert die Jugend Râma's, das zweite die Verbannung Râma's durch seinen Vater Dasjaratha in die Wildnis Dandaka zum Kampfe gegen die Râkṣasa's, das dritte Buch Râma's Leben in der Wildnis, den Raub seiner Gattin Sita, die durch den Dämonen Ravana nach Langka (Ceylon) gebracht wird, das vierte Buch Râma's Aufenthalt in Kishkindhya, der Hauptstadt des Affenkönigs, das fünfte Buch Râma's Fahrt und Ankunft in Ceylon, das sechste Buch den Kampf und den Sieg über Ravana und die Wiedereinsetzung Râma's in Ayodhya, das siebente Buch die Verbannung Sita's, ihr Aufenthalt in der Einsiedelei des Valmîki, die Geburt ihrer Zwillingssöhne, Beweis ihrer Unschuld und Treue, ihr Tod, Râma's Entschluß ihr zu folgen und der Eingang beider in den Himmel. Das ganze Gedicht ist ein phantastischer Abenteuerer- und Liebesroman auf mythisch-heroischer Grundlage. Die Geburt Râma's geht zurück auf die Anrufung des Königs von Ayodhya Dasjaratha an Vishṇu um Kindersegen; Vishṇu gibt dem König darauf einen Trank, den dieser an seine Frauen verteilt, worauf ihm die eine 2 Zwillingssöhne Râma und Lakshmana gebiert. Mit dieser Szene beginnt auch die Reliefreihe am Prambanan, die vom Ostaufgang nach Süden zu verläuft und zwar so, daß der Betrachter mit der rechten Schulter gegen den Tempel zu gekehrt ist; die letzte Szene stellt den Brückenbau nach Ceylon dar. Die Hauptszenen des Gedichtes drehen sich um den Kampf gegen die Dämonen und die Wiederauffindung der geraubten Sita unter treuer Hilfe des Affenvolkes; tragisch ist das letzte Buch mit Eifersucht und Grübelei des Râma und Verbannung der Sita; der Schluß ist apotheotisch: Râma kehrt in den Himmel, aus dem er gekommen ist, zurück.

Abb. 68 (Groneman C. 16, Tafel 26). Oben ein Rest der zerstörten Kronleiste; die einzelnen Reliefs sind durch schmale Leisten gerahmt und durch glatte schmale Wandteile getrennt. Rechts auf dem Thron sitzt Râma, vor ihm knieend sein Zwillingsbruder, beide mit Nimben; anschließend daran im Baume der sitzende Affenfürst, vor ihm unten wahrscheinlich Lakshmana, der am Opferfeuer eine Fackel anzündet; daneben ein Lamm; anschließend daran wieder Râma, stehend, lauschend nach dem Affenkönig, der vor ihm in Sembah-Haltung kniet; hinter Râma wahrscheinlich

wieder sein Bruder knieend. Der Hintergrund eine reiche Szenerie mit Bäumen, Bergen und Tieren.

Abb. 69a (Groneman C. 22). Rechts Râma, sitzend auf einem Thronkissen, mit Nimbus hinter dem Kopf unter Bäumen, hinter ihm zwei sitzende Gestalten, wahrscheinlich Lakshmana und Sugriva, dahinter drei Gefährten, von denen zwei deutlich als Affen gekennzeichnet sind. Râma lauscht dem vor ihm sitzenden Hanuman, der in lebhafter Gebärde zu ihm spricht; Hanuman hatte sich von den Râkṣasa's gefangen nehmen lassen, um vor deren Fürst geführt zu werden und Sita's Befreiung zu erlangen; er wurde aber gefesselt, entfloh jedoch durch die Luft nach der Küste Indiens zurück. Hier erzählt er nun seine Abenteuer und berichtet von Sita's unentwegter Treue und ihrer unverbrüchlichen Hoffnung.

Abb. 69b (Groneman C. 23). Da gegen Ende der Reliefreihe der Platz knapp wurde, sind hier nur noch die großen Hauptepisoden angegeben. Dargestellt ist hier Râma an der Küste Südindiens. Râma hatte mit den versengenden Pfeilen seines Blickes die Meerenge zwischen Indien und Ceylon austrocknen wollen. Da stieg aber Sagara, die Göttin des Wassers aus den Fluten hervor, ihn anflehend und den Rat gebend, durch Hanuman und sein Volk eine Brücke von Klippen und Bergblöcken über die See zu bauen, anstatt das Meer auszutrocknen und dadurch alle seine Bewohner zu vernichten. Im linken Reliefteil ist geschildert, wie die Göttin in anbetender Haltung aus den Wogen hervorsteigt und wie die Fische und Meertiere aus den Wellen herausblicken. Davor der stehende Râma. Im Anschluß an dieses Relief folgt dann die letzte Darstellung, die den Brückenbau schildert. Bezüglich der Darstellungen aus dem Râmayâna vergl. auch die späteren Reliefs vom Panataran (Abb. 110).

Abb. 70 (Saher, Tafel 13, nach Gipsabguß). Relieffragment; 2 sitzende Frauen mit gefalteten Händen, Oberkörper nackt, mit sehr einfachem Schmuck; vermutlich aus der Reliefserie des Vishṇutempels vom Prambanan, in der die Reihe der Râmayânadarstellungen des Çivatempels sich fortsetzte. Eine große Anzahl dieser Fragmente ist ins Museum Jogjakarta gekommen. Auffallend in diesen Relieffragmenten ist der starke Wechsel der Formgebung und der Qualität.

Die vierte Reliefreihe (Abb. 71—73) ist angebracht an der Tempelwand selbst, doch so hoch über dem Umgang, daß diese Reliefreihe von außen durch die Balustrade nicht verdeckt wird. Sie umfaßt 24 Reliefs, die alle dasselbe Motiv wiederholen: In der Mitte ein Götterbild auf einem Thron sitzend, flankiert zu beiden Seiten durch je ein Paneel mit 2—3 sitzenden weiblichen oder männlichen Gestalten in der gewöhnlichen Göttertracht, mit Kronen, zum Teil mit Upavîta und Lotus. Die Umrahmung dieser Paneels zeigt wieder dasselbe Muster, das bereits am Sockel und in der Zella vorkam, und auch an der Leiste oberhalb dieser Reliefs auftritt. In der Mitte der Reliefs sitzende Göttergestalten in der Haltung von Bodhisattva's, mit Nimbus, Upavîta, Krone, aber ohne Lotusthron; oftmals mit Lotusblume und darauf mannigfache Enbleme.

Abb. 71 (Groneman Tafel 46, Nr. D. 12; Rapp. 09 Tafel 130). Die Reliefs sind bekrönt mit einer etwa 1 m hohen Kranzleiste, deren unterer Guirlandenfries mit Gandharven hier zum Teil erhalten ist. In der Mitte auf einem Thron ohne Lotuskissen sitzende männliche Gestalt in großem Ornat mit Krone, Nimbus und Upavîta; die rechte Hand in der Mudrâ des Ratnasambhava (vergl. Abb. 9); die linke hält anstelle des meist üblichen Lotusstengels eine Schlange in der Hand, die seitlich aufsteigt, sich verschlingt und in Gesichtshöhe den Kopf der Figur zu nach vorn wendet; auf ihrem Kopf ein kleiner dagobartiger Aufsatz; zur rechten Seite des Thrones ein großes Blatt; an der Thronlehne je ein Makarakopf. Der Unterteil des Thrones ist weggebrochen. Rechts und links je drei sitzende Gefährten ohne besondere Kennzeichen.

Abb. 72, 73 (Saher Tafel 14 nach Gipsabguß). Ausschnitt aus einem der 24 Reliefs der vierten Reihe (Groneman Nr. D. 10, Tafel 44, vergl. Abb. 71). Dies Relief gehört zu den best erhaltenen und schönsten dieser Reliefreihe; Abb. 72 gibt davon den Mittelteil wieder; männliche Gestalt in Buddhahaltung auf rechteckigem Sockel sitzend, in der linken Hand den Lotus, auf dessen Blüte ein Symbol liegt, vielleicht eine Amritavase, die rechte vor der Brust, der Kopf nach links und etwas nach unten geneigt mit Nimbus, Krone, Ohrschmuck und zusammenstoßenden Augenbrauen. Der Rock ist beiderseits der Hüften zu Schleifen zusammengebunden; die Gürtelbänder fallen bis über die Thronkante herunter; reicher Schmuck und kordelartige Upavîta. Rechts hinter der Thronlehne ein großes Sentehblatt. Die Deutung dieser Reliefs ist schwierig; ihr Charakter mutet tatsächlich eher buddhistisch als çivaitisch an; schon der häufige Lotus deutet darauf hin; andererseits weisen das Upavîta, die Schlange usw. über den buddhistischen Rahmen hinaus. Vor allem darf man diese Reliefs nicht aus ihrem Zusammenhang mit den übrigen Tempelbildwerken reißen; um so mehr als die Deutung einer einzelnen Figur oft nur aus ihrer Stellung zu umgebenden Bildwerken erklärt werden kann. Die Brustwehrreliefs aus dem Râmayâna, die Apsarasa-Figuren, die Gestalten Çiva, Durgâ, Gaṇeça tragen aber durchaus çivaitischen Charakter. Nach Saher sind nun in diesen Mittelfiguren: Indra, Ramaçandra mit Pfeil und Bogen, Çiva als Guru, der Gott der Unterwelt usw. zu sehen. Nach Miß Tonnet handelt es sich hier um die Beschützer der Welt und Beherrscher der Winde. Umfangreiche Literatur darüber hat Groneman beigesteuert, der die buddhistischen Elemente dabei vorwiegend in den Vordergrund stellt. Auch Brandes, der aber den wesentlich çivaitischen Charakter betont, hat auf den Einfluß buddhistischer Elemente hingewiesen. Nach Groneman sind es Hindu-Gottheiten,

die als Bodhisattva's dargestellt sind und zwar im Zustande der Erwartung im Himmel; aus diesem Grunde fehlt ihnen auch das Lotuskissen, weil sie ihre Sendung noch nicht vollbracht haben; gestützt wird diese letzte Auffassung durch eine ähnliche Reliefdarstellung vom B. B.. Der Prambanan vertritt somit bereits jene Epoche der Vermischung von buddhistischen und çivaitischen Elementen, die durch die Mönche von Orissa im 7. Jahrhundert in die Wege geleitet wurde, und wofür späterhin das Gedicht Soetasoma des Tantoelar Zeugnis ablegt. In der späteren ostjavanischen Kunst ist diese Vermischung fast durchgehend, wobei die buddhistischen Elemente den çivaitischen untergeordnet sind. Alle Götter gelten in diesem Zusammenhang als die Avâtara's des Einen Buddha, des Âdi-Buddha, um als Çiva, Buddha, Indra, Agni, Kuwera usw. auf der Welt aufzutreten. Alle diese Bilder sind nur verschiedene Formen, unter denen der Herr sich einmal den Menschen offenbarte. Râma ist dabei die siebente Avâtara desselben Gottes, der sich unter der neunten als Buddha offenbarte; in diesem Zusammenhange können dann auch die Apsarasa's, die Versucherinnen aus Indra's Himmel, nicht mehr als unbuddhistisch gelten. Nur in der Erscheinungsform sind alle diese Götter verschieden; im Wesen aber sind sie Eins. Im Soetasoma treten Buddha und Trimûrti als identische Begriffe auf. So konnte dieser Tempel trotz seiner çivaitischen Apotheose sehr wohl ein Grabbau für Mönche des späteren Mahâyâna-Buddhismus gewesen sein, wobei die Nebentempel je nach ihrer Größe Mausoleen für Fürsten des Hindureiches Mataram, für Beamte oder Mönche waren (siehe auch Kern, in Versl. Kon. Akad. v. Wetenschappen Afd. Letterkunde; Band 1888).

Literatur zum Tjandi-Prambanan: Verbeek 356, Raffles p. 11—15; Crawfurd Asiatic Researches XIII, 1820 p. 337—368, Valk, Tijdschrift Ned. Ind. 1840 p. 178—183; Brumund Indiana I p. 51; Leemans Jaavansche Tempels by Pr. 1855, Lassen 510—511, Fergusson p. 651, Veth p. 94 bis 96, Brandes Not. 1890; ders. Tijdschrift 1904 p. 414 ff. „De Waarde van Tj. P. tegenover de andere Oudheden van Java en haartig word over de Deblayeering"; Ijzerman p. 38—72, van Erp 168, Groneman A. p. 35—64, Gids 1897; Rapp. 02 p. 35; Rapp. 1909, p. 54, Tafel 121 bis 134; Monographie: Groneman, Tjandi Parambanan of Midden Java, Leiden, Brill 1893. Photo O. D. 818—823, 2127 bis 2132, 2255—2345; Stücke im Mus. Jogja, Photo O. D. 285 bis 296a, 309—315, 524—525a.

Abb. 74, Relieffragment (Rapp. 02 Tafel 20,4, Photo O. D. 320). Jogja-Museum 13; Beschreibung von Knebel in Rapp. 02 Bejl. 15 p. 41. Zwei Riesen im Gefecht, der eine mit Schild und kurzem Schwert; merkwürdig ist der Haaraufputz der linken Figur mit den mächtigen, gekräuselten Locken und den drei Ornamentaufsätzen, in der Mitte ein Dreizack und daneben je eine S-förmige Schlange. Unter den beiden Gestalten eine dritte, die unter dem Fuß des einen Riesen liegt und den Schild zum Schutze hochhebt. Das Unterteil weggebrochen, Höhe 0,68, Breite 0,50 m.

Abb. 75, Relieffragment (Kinsbergen 177 und Photo O. D. 115). Vermutlich vom Prambanan, von dort nach dem Residenzhaus Jogja gebracht, jetzt Mus. Magelang Nr. 194. Drei Affen wohl vom Volke des Hanuman, hinter ihnen ein Baum; die Affen nach links schreitend, der große vordere und der hintere nach rückwärts blickend, der mittlere mit einer Keule über der rechten Schulter; zu seinen Füßen der aufwärts gerichtete Kopf eines nicht näher zu bestimmenden Tieres.

Abb. 76 (Rapp. 1911 Tafel 179, Photo O. D. 2056). Relief vielleicht von einem Türsturz; vier Frauen in Wolken; die beiden äußersten mit Fliegenwedel; Oberkörper nackt, mit Bauchbändern, Halsketten und einfachem niedrigem Kopfputz. Herkunft vom Tjandi Ngawen; über diesen Tempel, der fast ganz zerstört ist, siehe van Erp in Rapp. 1911 Bejl. 58 p. 62—73. Der Tempel liegt in der Nähe des Mendoet und B. B., gehört aber wie Plaosan und Prambanan erst der späteren Epoche der mitteljavanischen Kunst an. Interessant ist unter den gefundenen Fragmenten besonders eine Buddhafigur und Kopffragment Photo O. D. 2050. Weitere Abbildungen über Ngawen Photo O. D. 2047—2070.

Abb. 77 (Kinsbergen 194). Relieffragment; rechts auf Thron eine sitzende weibliche Gestalt mit Nimbus, die Hände in Sembah erhoben, dahinter eine sitzende Dienerin, den Kopf geneigt, die rechte Hand vor der Brust, die linke auf dem linken Oberschenkel. Nach Krom vom Prambanan stammend; auch mit den Reliefs aus den Innenräumen vom Plaosan sind Ähnlichkeiten vorhanden; von Prambanan in die Sammlung Lichte in Jogja gekommen, über Sammlung Lichte siehe Ijzerman p. 36.

Abb. 78—81, Vihâra Plaosan (Pelahosan). Residenz Soerakarta, Abteilung Klaten, Distrikt Prambanan; der nördlichste Bau in der Prambananebene. Meist als Tjandi bezeichnet; nicht zu verwechseln mit Plaosan, Distrikt Magelang, Residenz Kedoe.

Aufbau: Wie Sari ein Kloster, aber wie in Sewoe und Prambanan mit Gürteln kleiner Grabtempel umgeben. Der Tempelkomplex ist in 5 in nordsüdlicher Richtung nebeneinander liegende Parzellen aufgeteilt; in der zweiten von Nord liegen in der Mitte durch eine besondere Ringmauer umschlossen und durch eine Zwischenmauer getrennt zwei Klosterbauten, von 50 kleinen Beitempeln in drei Gürteln umzogen, von denen die zwei äußeren aus kleinen Dagobs bestanden; die Eingänge dieser Beitempel vom Kloster abgekehrt mit je einem Dhyânibuddha, von denen 13 aufgefunden sind. Die beiden Klosterbauten sind einander gleich; je ein länglicher Vierkant mit 8 Stufen als Aufgang; Eingang im Westen, Sockel und Tempelwände fast überreich verziert mit ornamentalem und figurativem Schmuck; die Oberwände ganz zerstört; der nördliche Tempel ist der besser erhaltene.

Abb. 78 gibt eines der Bodhisattvareliefs von der Hauptseite West wieder. Die Außenwände des Klosters sind unten mit kleinen Paneels verziert, die von Pilastern mit Blumenwerk gerahmt sind; darüber große Paneels mit stehenden Bodhisattvas, eingerahmt durch schmale Pilaster mit eng gestaffeltem Leistwerk und doppeltem Mittelband; oben von Kranzbögen mit Makaraköpfen und vier hängenden Tempelschellen abgedeckt. Die Figur steht auf einem ornamentierten Fußstück mit seitlich profilierten Sockeln und kelchförmigem Blattornament in der Mitte. Die Figur in großem Ornat mit Nimbus, tief und frei hängender Kette als Upavîta, Sarong und aufgebundenem Hüftitudh, dessen Bänder seitlich fortwehen; in der linken Hand ein Lotusstengel, der aus der Vase, die links auf dem Fußsockel steht, aufsteigt und in Gesichtshöhe in knolliger Blüte endet; rechts oben ein Ornament, in der Form eines Sentehblattes, auf dem Fußstück rechts ein kleiner Opferständer mit fortwehender Flamme. Vergl. Abb. 45, 51, 54, 55.

Abb. 79. Das Innere gab reichlich Gelegenheit zum Aufstellen von Bildwerken; die Raumverteilung ist wie in Sari; drei Kammern übereinander in zwei Stockwerken, doch mit je zwei Nischen; die Kammern sind 3,50 m breit, 5,80 m lang, mit einer Mauerdicke von 1,55 m. Die Innenwände gegenüber dem Altar sind mit figürlichem Schmuck bedeckt, so eine sitzende Figur in Verehrung unter einem Baum oder eine stehende Figur im Ornat und zu Füßen jeweils eine weitere Figur (vergl. Abb. 77). An den Rückwänden der unteren Kammern stand je ein Altar 0,75 m hoch und 1 m breit; in jeder Kammer drei Bildwerke, von denen das mittlere überall verschwunden ist; diese Mittelbilder müssen sitzende Buddha's gewesen sein, deren Thron zwar höher, deren Gestalten aber kleiner waren als die Begleitfiguren; ihr Verschwinden erklärt sich vielleicht dadurch, daß sie aus edlerem Material — Bronze — als die Nebenfiguren waren; diese Bilder scheinen lose gestanden zu haben, um bei Prozessionen herumgetragen werden zu können. Die Nebenfiguren, die wohl alle Dhyâni-Bodhisattva's darstellen, sind einander sehr gleich. Abb. 79 gibt eine von diesen Figuren wieder, vom nördlichen Kloster, nördlicher Raum, Beschreibung in Ijzerman, „Beschrijving der Oudheden nabij de Grenz der Resid. Soerakarta en Djogjakarta", Tabelle Nr. 1. Die Figur sitzt in Lalitasana-Pose, das rechte Bein über das doppelte Lotuskissen herunterhängend, wobei der rechte Fuß wieder auf einem kleinen Lotuskissen, das früher von einem kleinen Löwen getragen wurde, aufsteht. Das linke Bein ist vor den Leib gezogen mit dem Fuß gegen den inneren Oberschenkel des rechten Beines; die rechte Hand ruht nach oben geöffnet auf dem rechten Knie; die linke hält einen Lotusstengel, der eine reich verzierte Blüte trägt, auf der ein Kranz von drei Rosetten mit einer vierten Rosette obendrauf ruht. Der Oberleib ist nackt, mit Halskette, tief hängender Upavîta und Brustband; um die Lenden zwei verschieden breite Gürtel, deren Enden über das Lotuskissen herabfallen, und zwar die Enden des breiteren Gürtels direkt über das Lotuskissen, die von dem schmäleren aber über die Beine. Am Kopf Diadem, in den Ohren Gehänge, und die Haare in Strähnen über die Schultern fallend. Vorn am hohen Kopfschmuck ein kleiner Dagob mit Sonnenschirm. Hinter der Gestalt ein großer Nimbus als Rückstück in Spitze endigend und eingefaßt durch ein Ornamentband wie in Prambanan, Abb. 65 und 71; daran anschließend aufsteigende Flammen. Dargestellt ist Maitrêya, der liebevolle, der auf Gautama folgende, letzte, irdische Buddha dieses Weltsystems und demach jetzt der Bodhisattva des gegenwärtigen Zeitalters. (Grünwedel, Buddh. Kunst in Indien p. 158.)

Abb. 80. Die zweite Gruppe der Plaosan-Figuren umfaßt die Nischenfiguren, je zwei in den Kammern und außerdem beiderseits der Vestibülgänge je eine. Diese Nischen sind 1,25 m hoch und 0,60 m breit und tief.

Abb. 80 zeigt die Nische vom nördlichen Tempel, Vestibül, südliche Seite (Ijzerman, Tabelle Nr. 8). Die Nischen sind gerahmt mit stark aufgelöstem, plastisch untiefem Kala-Makara-Ornament; über dem Kopf je eine Gandharvagestalt. Die Figur sitzt auf doppeltem Lotuskissen, die rechte Hand offen auf rechtem Knie, die linke wieder mit Lotus, auf dem ein Buch und darauf eine Lotusrosette liegt (vergl. Abb. 73). Über der nackten Brust zwei gekreuzte Banden mit viereckigem Zierat in der Mitte. Die Krone besteht aus fünf kegelförmig aufgerollten Schlangen und einem Halbmond; darunter ein Diadem mit Schmuckstücken besetzt; außerdem Ohrgehänge, Oberarm- und Armbänder; die Enden der Gürtel fallen über die Beine bzw. über den Thronsitz wie bei Abb. 79 herunter; eine große Aureole als Rückstück.

Abb. 81. Maitrêya vom nördlichen Kloster, nördliche Vestibülnische (Tijdschrift 1912 p. 426, Photo O. D. 2106) jetzt Museum Batavia. Ijzerman-Tabelle Nr. 7; mit Ausnahme der Haltung wie Abb. 79; auf der Lotusblume nur drei Rosetten. Sieben andere Gestalten im Museum Magelang. (Siehe Tijdschrift 1912 p. 426 ff., van Erp „over den toekomstigen Buddha Maitrêya en het vorkommen van Maitrêya legenden op de Boro Budur stupa").

Plaosan umfaßte ursprünglich $2 \times 8 = 16$ Nischenbilder und $3 \times 6 = 18$ Altarbilder; von diesen 34 Bildwerken sind 14 erhalten, darunter Târâ (siehe Abb. 82), Avalokiteçvara und andere, jetzt Mus. Batavia und Magelang. Groneman, a, p. 86 schreibt: ihr Göttersdmuck, ihre edle Ruhe, das Ûrṇâ, die buddhistische Mönchskutte, Lotusstengel und Lotusthron stempeln sie zu Bodhisattva's; jedoch haben nicht alle Ûrṇâ und Mönchskutte. Die Symbole auf den Blumen weisen dabei wieder auf Hindu-Gottheiten als Offenbarungen des Ûrbuddha, als Avâtara's der einen unstofflichen Âdi-Gottheit. Zwei der Vestibülbilder und mindestens drei der Altarbilder haben das Vedabündel, das Symbol des schöpferischen Gottes Brahmâ; die Flamme bei anderen weist auf Agni. im Residenzhaus Jogja steht ein

Bodhisattvabild mit Vadschra, Indra's Blitz; dies Symbol aber kommt auch dem ersten Dhyânibodhisattva zu; vergl. Prambanan, Abb. 71—73.

Literatur über Plaosan: Verbeek 364; Brumund Indiana II, p. 25 ff., Leemans B. B., p. 423, 438, Veth, p. 99 bis 101, Ijzerman Atlas 29—30 und Textbandanhang; siehe weiter bei Saher, Erp und Scheltema. Rapp. 1909, p. 132 ff., Photo O. D. 2106, 2107, 2116—2123; Museum Magelang 2108—2115.

Abb. 82 (Saher Tafel I nach Gipsabguß.) Sitzende weibliche Gestalt, beide Hände vor der Brust; im übrigen wie die Vestibülfiguren von Plaosan (Abb, 80, 81), nur daß das Rückstück unten zwei Flügel hat; vermutlich eine Târâ-Gestalt (siehe Grünwedel, Mythologie, p. 142—158 und passim). Die Herkunft dieses Stückes ist nicht sicher; weitere ganz ähnliche Stücke in den Sammlungen von Klaring und Lichte (Kinsbergen 188, 190, 197). Saher gibt Plaosan als vermutliche Provenienz an, was auch aus stilistischen Gründen durchaus anzunehmen ist. Die Argumente, die Groneman in seiner Nachschrift zu a, p. 93 dagegen anführt, sind nicht stichhaltig; Kalasan kann schon aus formalen Gründen gar nicht in Betracht kommen; Groneman bestreitet auch, das hier eine Târâ dargestellt sei, da der Lotus fehle. (Vergl. Bronce R. E. Mus. Leiden Nr. 1403, 1703, Katolog p. 104.)

Abb. 83 (Aufn. With.) Bronze R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 3007, Katalag p. 106: „Çakti (?) in subaktiver Pose auf ovalem Lotuskissen sitzend, mit einfachem, viereckigem Fußstück, gegen eine, in einen Spitzbogen endende Rückenlehne mit Flammenrand und Sonnenschirm. Die rechte Hand liegt geöffnet, in waradâmudrâ, auf dem rechten Knie; in der linken der Stengel einer, längs des linken Armes bis zur linken Schulter emporsprießenden traubenförmigen Lotusblume. Hohe, spitz endende Kopfbedeckung, Ohrhänger, verzierte Halskette und Oberarmbänder, einfache Pulsringe und Frauenschnur." Höhe 13,5 cm. Das Stück ist besonders schön in der Patina; volle kobaltblaue und hellgrüne Töne. Hier trägt also die Figur den Lotus, der bei 82 fehlt. Der Typus dieser Bronze kehrt oft wieder, so ganz ähnlich Museum Batavia Nr. 636 (Photo O. D. 1532) und in plastisch bewegterer Fassung in der Kollektion Lim Joe Tjoan; Magelang (Photo O. D. 2139).

Abb. 84 (Aufn. With). Bronze R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 3052, Katalog p. 107: „Çakti (Cyâmatârâ?), auf ovalem Lotuskissen, mit viereckigem umleistetem Fußstück. Hinter dem Rücken eine große Aureole mit Flammenschmuck. Der vor dem Lotuskissen herabhängende rechte Fuß ruht auf einer Lotusblume mit Stengel vor dem Fußstück; der linke liegt quer vor dem Körper; die rechte Hand mit der Fläche nach außen, in waradâmudrâ, auf dem rechten Knie; der linke Arm hält hinter dem Körper einen gegen die Aureole emporsprießenden Lotusstengel mit Blume, Kopfbedeckung mit dreieckigen Auswüchsen, Halskette, verzierte Oberarmbänder und einfache Pulsringe. Oberhalb der Aureole der Sonnenschirm." Höhe 18 cm. Die Patina etwas lackig grün mit tiefblauen Grundtönen. Ähnliches Stück außer in Leiden in der Kollektion Lim Joe Tjoan, Magelang (Photo O. D. 2137). Im Stile der Bronze Abb. 85 nahzusetzen; vergl. besonders Museum Leiden Nr. 1403, 3324.

Abb. 85 (Aufn. With). Bronze R. E., Museum Leiden Nr. 1403, 1714, Katalog p. 101: „Padmapâni (Avalokiteçwara) in subaktiver Pose, auf länglichem Lotuskissen, der rechte Fuß auf einem runden Kissen ruhend, das linke Bein quer vor dem Körper, in Lalita-Pose. Die geöffnete rechte Hand liegt in waradâmudrâ auf dem Knie, während die linke rückwärts gebogen ist und sich auf das Kissen stützt. Ovale, oben in eine Spitze endende Rückenlehne ohne Flammenrand. In der niedrigen Haartracht eine deutliche Amitâbha-Figur en relief. Ohne Schmuck, aber mit Mantel und Unterkleid. Alte Darstellung." Höhe 14,7 cm. Die Patina bunt gefleckt in stumpfen Tönen, Grundton grün mit braunen und gelblichen Flecken; diese Bronze läßt sich wie Abb. 83 und 84 der späteren mitteljavanischen Epoche angliedern. Vergl. etwa Abb. 79 und 82. Das Stück ist ein der reizvollsten Bronzen Javas.

Abb. 86 (Aufn. With). Bronze R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 2463, Katalog p. 89: „Çâkyamuni, stehend auf viereckigem eisernen Fußstück; das Kleid bedeckt in weiten Falten die Mitte und die Beine; die Hände vorgestreckt, die rechte fehlt. Mit gekräuseltem Haar und sehr lang ausgereckten Ohren. Auf dem Rücken zwei Ringe, um das Bild daran zu befestigen." Höhe 19,4 mit Fußstück 24 cm.

Abb. 87 (Aufn. With). Bronze R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 1841, Katalog p. 96: „Padmapâni (Avalokiteçwara), ohne Lotuskissen, Fußstück und Rückenlehne; der Unterkörper mit dem, bis zu den Füßen herabhängendem und um die Mitte oberhalb der Hüften mit einer Schärpe befestigtem weiten Unterkleid bekleidet. Über die linke Schulter der upavîta. Hohe çivaitische Haartracht mit Amitâbha vorn. In der vordern, nach unten gestreckten rechten Hand der Henkel eines jetzt fehlenden Gegenstandes; in der vordern vorgestreckten linken Hand eine Lotusblume, deren Stengel sich längs der linken Seite erhebt; die beiden emporgehobenen hinteren Hände trugen zwei jetzt nicht mehr erkennbare Gegenstände. Hinten auf dem Rücken zwei Ösen, in denen wahrscheinlich die Aureole hinter dem Kopf befestigt gewesen ist." Höhe 15,4 cm. Patina dunkelschwarz, mit einigen gelben Flecken.

Abb. 88 (Photo O. D. 1173a, Rapp. 1905—6, Tafel 81, Beschreibung ebenda, p. 16). Vishṇu mit Garuḍa; die Gestalt aus mehreren Fundstücken zusammengesetzt; die Unterarme fehlen. Stehend auf niedrigem Lotuskissen, der Körper überlebensgroß und sehr schlank; der Oberkörper nackt mit Bauchband und tief herunterhängendem Upavîta; der Rock rechts hoch genommen und um die Hüften mehrfaches Bandwerk geschlungen; mit Nimbus und hoher Krone; in der Hand vermutlich ein Stock wie auf Abb. 89. Hinter

der Gestalt sitzt nach rückwärts blickend auf dem Fußgestell ein Garuḍa; die Flügel auf dem Rücken zusammengelegt, in den Händen eine Schlange, deren Kopf über der rechten Schulter liegt. Herkunft vom Tjandi Banon. Dieser Tempel ist bis auf die Fundamente zerstört; es muß ein großer çivaitischer Bau gewesen sein; in der unmittelbaren Nähe des Tjandi Pawon. 1904 wurden durch Melville hier die Bildwerke von Çiva, Vishṇu, Brahmâ (Abb. 90) und Gaṇeça gefunden; sämtlich jetzt in der großen Halle des Museum Batavia. Aufnahmen von Banon und seinen Bildwerken O. D. 506—508, 942, 1112—1121, 1168—1173.

Abb. 89. Bronze, Museum Folkwang, Hagen i. W., Ankauf de Komter-Amsterdam. Stehende Figur, Çiva darstellend, auf rechteckigem Sockel mit Ausguß und Fußstück; vierarmig, in der rechten hinteren Hand die Bittschnur, in der linken hinteren der Fliegenwedel, in der linken vorderen der Wasserkrug, in der rechten vorderen ein Stab; bekleidet mit Sarong und Gürtelbändern, Schlange als Upavîta, tief hängend, der Schlangenkopf auf der linken Schulter; mit Halskette, Oberarmbändern und doppelten Armringen; die Haare in 6 Strähnen über die Schultern nach vorn fallend; am Hals 4 Ringe; mit Ûrṇâ, Diadem und hohem Kopfschmuck, daran unten ein Totenkopf und oben ein Halbmond; am Rücken 2 Ringe für den jetzt fehlenden Nimbus. Patina schwärzlich dunkel mit Resten von Vergoldung, die bei javanischen Bronzen sehr selten ist. Größe 47 cm. Die Provenienz ist nicht genauer bekannt; auffällige Ähnlichkeiten bestehen auch mit ceylonesischen Bronzefiguren.

Abb. 90 (Rapp. 1905—6, Tafel 84, Photo O. D. 942). Brahmâ vom Tjandi Banon; siehe unter Abb. 88. Stehend, mit 4 Köpfen, in großem Ornat, wahrscheinlich vierarmig, Beine und Arme fehlen; jetzt Museum Batavia. Brahmâ ist die erste Person der Hindutrinität, der Weltschöpfer; er wird dargestellt stehend, oder sitzend mit untergeschlagenen Beinen, oder sitzend auf den Schultern einer anderen menschlichen Figur; immer mit 4 Köpfen, einer davon nach rückwärts blickend; in den 4 Händen Gebetschnur, Fliegenwedel, Wasserkrug mit Bogen oder Wasserlöffel.

Abb. 91 (Aufn. With). Büste, Fragment eines Reliefs; R. E. Museum Leiden 3263; nicht im Katalog. Vermutlich Çiva als Guru, mit Bart, Ohrringen und Tiara, Höhe 24,3 cm, Breite 18 cm. Den Prambananwerken verwandt, auch in Besonderheiten, wie dem seltsamen Mund.

Bildwerke vom Dieng Plateau; Abb. 92—96, 98, 100, 106. (Vergl. unter Abb. 55—61.) Die Verschleppung der Bildwerke von den einzelnen Diengtempeln, die im 19. Jahrhundert durch meist unberufene Leute und Amateurliebhaber Mode war, hat zur Folge gehabt, daß die jetzige kunstwissenschaftliche Forschung durch den Mangel an Provenienzangaben sehr erschwert ist. Nur noch in seltenen Fällen lassen sich die Ursprungsorte angeben. Zum Glück besitzen wir aber jetzt durch die Inventarisation wenigstens eine Hauptübersicht der vorhandenen Diengplastiken. Für die Inventarisation siehe Rapp. 1914 Nr. 1135. Auf dem Diengplateau selbst sind die Plastiken von den verschiedenen Tempeln an zwei Stellen zusammengebracht, am Pasanggrahan im nördlichen Teil des Plateaus und am Pasanggrahan von Batoer (Brumund p. 161); am ersteren Ort sind 138 Stück (Photo Kinsbergen 89—150), Rapp. 1912, p. 103—121; bei Batoer früher 23 Werke, Rapp. 1913, p. 86, Rapp. 1912, p. 145, Inventar 1914 Nr. 379, von denen ein Teil nach Bandjarnegara (Rapp. 13, p. 83), ein anderer Teil ins Museum Batavia abgeführt ist. In Bandjarnegara, Residenz Banjoemas sind von den früher 28 Bildern noch 13 vorhanden (Kinsbergen Photo 156—175), Rapp. 1914, Nr. 355 (Verbeek Nr. 192). Außerdem sind Werke verschleppt nach Wanasaba, Rapp. 1911, p. 312—15, 326—335, Inventar 1914, Nr. 1091, Verbeek 215, Photo Kinsbergen 151—155, ein weiterer Teil nach Pekalongan, im ganzen 12 Bildwerke, Rapp. 1912, pag. 153—157, Inventar 1914, Nr. 394, Verbeek 129 Photo Kinsbergen 75—88. Fast alle Bildwerke sind çivaitisch, stark verwittert und oft sehr beschädigt. Photo O. D. 478, 501, 504, 512, 935, 952, 1164.

Abb. 92 (Kinsbergen 106). Kopffragment vom Diengplateau stammend; mit Nimbus mit ausgezacktem Rand, Krone und Ohrgehänge; der Trachiet besonders fein abgeschliffen. Ein ähnliches Stück, ein Kopf von Woeroeng, im Museum Batavia, Photo O. D. 2087, in Rapp. 11, Tafel 183.

Abb. 93 (Kinsbergen 75). Pekalongam, stammend vom Diengplateau, Brumund p. 142. „Vorm Residenz Pekalongam stehen zahlreiche Überbleibsel, die aber wieder verstreut wurden, zum Teil ins Museum Batavia kamen . . . ich war verwundert, hier, während ich bisher fast nur Werke vom Java- oder Padjajajaran-Typus gefunden hatte, solche indo-kaukasischer Type anzutreffen; erklärt wird das dadurch, daß alle diese Werke vom Diengplateau stammen." Das Stück scheint identisch zu sein mit dem von Sell beschriebenem in Rapp. 1912, p. 153, Nr. 2 „unbestimmbares Bild, sitzend in Buddhastellung auf doppeltem Lotuskissen mit Rückstück und Glorie; reich gekleidet und geschmückt, Halskette, Armbänder, Brustkette, Puls- und Knöchelringe, Schlange als Upavîta. Die Schleifen vom Bauchband hängen über das Lotuskissen herunter; vierarmig, linker Vor- und Hinterarm, alle Hände, Kopf- und Rückstück weggebrochen; Höhe 0,63 m. Vergl. Kinsbergen Tafel 77, 79.

Abb. 94 (Kinsbergen 153, 154). Wanasaba, Provinz Bagelen, vom Diengplateau stammend; sitzendes vierarmiges Bild in Buddhahaltung in großem Ornat; rechte hintere Hand mit Rad als Rosette, die linke vordere in waradâmudrâ, die rechte im Schoß, Schlange als Upavîta, gewöhnlicher Schmuck; Oberteil des Rückstücks, des Nimbus und der Krone weggebrochen. Vermutlich aus derselben Zeit wie die Plaosanwerke (Abb. 80, 81). Aus den archäologischen Berichten ist nicht klar ersichtlich, ob auch dies Stück jetzt ins Museum Batavia gekommen ist.

Abb. 95 (Kinsbergen 129). Çiva sitzend, vom Díeng stammend, jetzt Museum Batavia Nr. 24. Haltung und Ornat wie gewöhnlich. Am Kopfschmuck Totenkopf und Halbmond darunter; besonders deutlich in der linken hinteren Hand der Fliegenwedel.

Abb. 96 (Kinsbergen 104), vom Dieng stammend. Çiva in einer Nische sitzend, wohl identisch mit Inventarbeschreibung Rapp. 1911, p. 328 (Wanasaba) Nr. 12. Vierarmige männliche Figur in großem Ornat; Schlange als Upavîta, deren Kopf auf der linken Schulter liegt; rechts Aksamala, ähnlich wie ein Tjakra, links Tjamara; Höhe 0,80 cm, Breite 0,46 cm. Die Nischenumrahmung rein ornamental. Ein ganz ähnliches Stück von Wanasaba stammend, ein stehender Çiva ebenfalls in einer Nische, im Museum Batavia Nr. 59.

Abb. 97 (Aufn. With). Bronze, R. E. Museum, Leiden Nr. 1403, 3035, Katalog, p. 84. „Amitâbha in gewöhnlicher Haltung, mit übereinandergeschlagenen Beinen in diamantener Pose auf ovalem Lotuskissen, mit viereckigem Fußstück, dessen Unterrand hervorragt; Rückenstück mit Auswüchsen unten (vergl. Abb. 82) und Flammenrand, in einem Spitzbogen endend. Die Hände aufeinander mit den Flächen nach oben in Dhyânamudrâ, auf dem Schoß, mit Uṣṇîṣa. Auf der linken Schulter ein Tuch.“ Höhe 13,3 cm. Patina dunkel, schwarz-grün. Ein ähnliches Stück in der Kollektion Lim Joe Tjoan, Magelang (Photo O. D. 2133). Die Bronze läßt sich dem Ausdruck und der Formbehandlung nach Abb. 95 anschließen.

Abb. 98 (Kinsbergen 120) vom Diengplateau stammend. Stehende weibliche Gestalt vor viereckigem Rückstück, darstellend Durgâ, die dritte Form Devî's; Devî ist die Frau Çiva's, Tochter vom Himavat (Himalaja); schon im Mahâbhârata unter verschiedenen Namen erwähnt, ihre große Bedeutung aber fußt auf den Purâṇa's und späteren Werken (siehe Dowson p. 86f.). Besonders in den Tantra's liegt das Hauptgewicht der philosophischen Diskussionen auf den weiblichen Energien der Gottheiten, in denen die aktive Naturpotenz personifiziert ist. Jede dieser Çakti's, deren Einfluß auf den Buddhismus wir schon erwähnt haben, und die dort als Târâ's auftreten, hat zwei Naturen: eine weiße, gütige, lichte und eine schwarze und wilde. So hat — unter Korrespondenz mit den verschiedenen Wirkungsformen Çiva's — auch Devî verschiedene Aspekte; mild und gütig erscheint sie als Umâ = licht, ein Typus der Schönheit, als Gauri = gelb und leuchtend, als Jagan Mata, Mutter der Welt; böse aber als Durgâ, die Unzugängliche, als Kâlî die Schwarze, entsprechend dem Çiva als Kâla, Chandi die Wilde, Bhairavi die Schreckliche oder als Mahâ Mâyâ die große Illusion. Die hauptsächlichsten Formen der Çakti von Çiva sind die als Umâ oder Pârwatî, die Berggöttin, als Prakṛti, die Natur und als Durgâ. Das Chandi Mahatmya, eine Episode aus dem Markandya Purâṇa schildert besonders die gefeierten Siege Durgâ's über die Dämonen; übersetzt von Burnouf; über Durgâ siehe Dowson p. 86f., 318f. und Juynboll, Kat. p. 15—19. Durgâ ist die Göttin, die das Übel in der Form eines Dämonen bekämpft; sie wird dargestellt mit vier bis zehn Armen mit verschiedenen Waffen, stehend auf dem Rücken eines knieenden oder liegenden Büffels, Mahiṣa, aus dessen Nacken der Dämon Mahiṣâsura hervortritt, den sie gewöhnlich bei den Haaren faßt (siehe Knebel T. I. T. L. Vk. XLVI, p. 213—240 und ebenda XLVII, 317—338 over de Doerga-voorstelling in de Beldhouwkunst en litteratuur der hindoes). Auf Abb. 98 steht Durgâ auf einem liegenden Büffel, aus dessen Nacken der Geist heraustritt; achtarmig mit Rad, Kriegstrompete und Waffen; die linke untere Hand faßt den Dämonen an den Haaren; der Kopf mit Krone und Nimbus; bekleidet mit einfachem Hüftrock; über der Brust wie bei Abb. 82 gekreuzter Bandschmuck. Weitere bemerkenswerte Darstellungen der Durgâ sind folgende: Museum Batavia: Nr. 130 von Kedoe (Photo O. D. 933), Nr. 133b von Klaten (O. D. 934), Nr. 143 von Magelang (O. D. 936), Nr. 137 vom Dieng (O. D. 935); letzteres Stück in der vollen Brustpartie ähnlich wie Abb. 98, nur provinzieller; Jogja Museum Nr. 109—10, sehr bewegt mit zwei Makara's (Photo O. D. 1149); von Sela Grija (O. D. 2074) plastisch ähnlich wie Abb. 98, doch nicht versteift; berühmt ist die Durgâ vom Prambanan (Photo O. D. 524), eine viel gefeierte Wallfahrtsfigur. Die Durgâ von Tjandi Redjo, Magelang (Museum Batavia 511) kann als Mittelglied zu der Durgâ vom Singasari (Abb. 130) aufgefaßt werden (Photo O. D. 2231).

Abb. 99. Çiva, stehend auf doppeltem Lotuskissen gegen hohes Rückstück, das unornamentiert ist, mit Nimbus, vierarmig mit Betschnur und Stab, das linke obere Attribut ist weggebrochen; Hüftrock, Schlange als Upavîta und hohe Krone (Not. Bat. Gen. 1896).

Abb. 100 (Kinsbergen 117, O. D. 512). Gaṇeça vom Tjandi Parikesit, Dieng stammend, jetzt im Museum Batavia Nr. 191. Hoher Sockel mit 2 Gaṇa-Figuren; darauf Elefant auf doppeltem Lotuskissen sitzend; die Fußsohlen aneinandergelegt, vierarmig mit Bittschnur und Fliegenwedel; das Attribut in der rechten vorderen Hand ist abgebrochen, wahrscheinlich ein Elefantenhaken. In der linken Hand eine Schale, in die der Rüssel taucht; Schlange als Upavîta; sehr große Ohrlappen. Gaṇeça oder Gaṇapati ist der Gott der Weisheit, Künste und Wissenschaften, der Sohn Çiva's und Pârvatî's; der Name bedeutet „Herr der Scharen“, das sind niedrige Gottheiten, die Çiva's Diener sind und unter seinem Befehl stehen; daher auch die Gaṇa-Figuren am Sockel. Über Gaṇeça-Darstellungen siehe Juynboll Katalog p. 21—26; Dowson p. 106—108 und besonders G. Rao, Elements of Hindu Iconografie.

Abb. 101 (Photo O. D. 295, Rapp. 10, Tafel 156). Opferaltar, endend in einem Nandikopf. Wahrscheinlich vom Prambanan, jetzt Museum Jogja Nr. 201.

Abb. 102 (Aufn. With). Bronze, R. E. Museum Leiden 1403, 1875, Katatog p. 70. „Durgâ, Çivas çakti, Mahiṣâ=sura bestreitend; mit zehn Armen, auf dem Büffel stehend, mit der unteren linken Hand dessen Schwanz festhaltend. Der asura tritt hier nicht, wie bei den steinernen Bildern, aus dem Kopf des Büffels hervor, letzterer zeigt aber den hinteren Teil eines Tieres, vereinigt mit dem oberen Teil eines vierarmigen menschlichen Wesens, das in seinen zwei vorderen Händen eine Keule hält. Der untere rechte und die zwei oberen linken Arme der Göttin sind abgebrochen; die Attribute in ihren Händen, soweit dieselben noch an=wesend, sind nicht mehr erkennbar. Mit ihrem linken Bein steht sie hinter dem Körper des Büffels, mit dem rechten Fuß auf der Schulter des asura. Kleidung und Schmuck wie gewöhnlich, aber schwer erkennbar durch die starke Oxydierung des Ganzen. Nur die doppelte Frauenschnur, die Halskette und vier Glücksfalten sind deutlich zu er=kennen. Der asura trägt Ohrhänger und eine Halskette." Höhe 15,6 cm. Sehr stark verwittert und porös, schwarz mit einigen braunroten Flecken.

Abb. 103 (Aufn. With). Bronze, R. E. Museum Leiden 1403, 2459; Katalog p. 68. „Çiva als Kâla, in sehr leb=hafter Haltung stehend, mit zwei Armen. Kleidung und Schmuck wie gewöhnlich: Halskette, doppelte verzierte Ober=armbänder und einfache Pulsringe, Brustband und Leibgurt; der Lendengürtel vorn in einem Zipfel herabhängend. Die zur Seite emporgehobene rechte Hand und beide Füße fehlen; in der vor der Brust gehaltenen linken eine Schlange. Hinter der hohen Haartracht die ovale Aureole und auf der Stirn das dritte Auge." Höhe 16,8 cm.

Abb. 104, 105 (Kinsbergen 187, 189, Havell Tafel 17), früher Jogjakarta Kollektion Klaring (Verbeek 323), jetzt Museum Batavia. Bronze, darstellend Vadschrapâṇi als Dharmapala; ein ovales doppeltes Lotuskissen mit vier Füßen; die Gestalt steht in heftiger Bewegung mit seitlich weitausgestreckten Beinen auf zwei liegenden Gestalten, einer weiblichen rechts und einer männlichen links; die Hand, die vorne liegt, hält anscheinend einen Vadschra. Die Ge=stalt selbst ist achtarmig; rechts oben eine Keule, dann ein Çakra, eine Art Pfeil, links ein Bogen, ein Elefanten=haken und ein länglicher Stab; die beiden Hände vor der Brust eine Tempelschelle haltend; vier Köpfe. Ein durch=aus ähnliches Stück im Museum Leiden 1630 5 von Jog=jakarta stammend (Photo Folkwang=Verlag); ähnliche Stücke mit 5 Köpfen Museum Leiden 1760 und in London; siehe Pleyte in Bijdrage p. 197—198, Fig. 2—3. Vadschrapâṇi ist der Dhyâni=Bodhisattva von Akshôbhya, der auf drei ver=schiedene Arten dargestellt wird, und zwar stehend predigend mit Vadschra auf Lotuskelch, sitzend in waradâmudrâ bezw. in predigender Haltung wiederum mit Vadschra und drittens als Dharmapala stehend mit 4 Köpfen und 8 Armen (Juynboll Kat. V., p. 92 und 94, dort auch Angabe der Literatur). Havell schreibt über diese Figur: „Welch bebende Energie und göttliche Wildheit ist in dieser Bronzestatuette ausgedrückt — eine Manifestation des höchsten Buddha als Verteidiger des Glaubens, unter seinen Füßen die Feinde der Religion zertretend." Grünwedel Mythologie p. 158 schreibt über Dharmapala's: „Unter dem Namen ‚Beschützer der Religion' sind in das System einige Hindu=Gottheiten aufgenommen, welche geschworen haben, die Religion des Buddha gegen die Dämonen zu verteidigen".

Abb. 106 (Kinsbergen 166). Vom Dieng stammend, nach Bandjarnegara gebracht und jetzt Museum Batavia. Drei stehende männliche Gestalten auf Sockel gegen Rückstück, das oben in drei Bogen abschließt; mit Kronen und Nim=bus; die Hände vor dem Bauch; die Gesichter affenähnlich. Stark verwittert. Wahrscheinlich aus der späteren Zeit der mitteljavanischen Kunst, während bereits die ostjava=nische Plastik in vollster Blüte stand.

Abb. 107—160: Ostjava, Westjava. Bali.

Abb. 107 siehe weiter unten, Seite 156, 157.

Abb. 108—110 und 118. Tjandi Panataran, Resi=denz Kediri, Abteilung und Distrikt Blitar bei Desa Sa=wentar, am Fuße des Berges Keloet.

Drei Tempel und ein Badeplatz. Die Datierung des Haupt=tempels ist trotz vieler aufgefundener Inschriften sehr schwie=rig; diese stammen mit Ausnahme einer mit dem Datum 1119 Ç. aus dem 13. und 14. Jahrh., jedoch wechseln die Angaben über die Lesarten sehr. Die eigentliche Tempel=gründung dürfte älter sein als die meisten aufgefundenen Datierungen und etwa in die zweite Hälfte des 12. Jahrh. bezw. in den Anfang des 13. Jahrh. zu setzen sein.

Abb. 108, 109. (Kinsbergen 248, 247.)

Der Haupttempel ist nach Boro Budur der größte Javas und zugleich der merkwürdigste von Ostjava. Leider fehlt noch eine monographische Behandlung. Der Oberteil des Tempels ist zerstört. Der Unterbau besteht aus drei stark verjüngten Sockelterrassen; die unterste mißt 24 m im Qua=drat mit Vorsprüngen von 16 m Breite; in die Flügel sind an der Hauptseite West je eine schmale Treppe, flankiert von mächtigen Flügeln, eingebaut (Abb. 109); die mittlere Terrasse, wieder mit Vorsprüngen, hat nur eine Treppe in der Mitte der Westseite (Abb. 108). Sämtliche Aufgänge sind flankiert von freistehenden Çivabildern als Mahâkâla. Die oberste Terrasse hat keine Vorsprünge; auf der Platt=form oben befindet sich eine Vertiefung von 7 Fuß im Quadrat, (nach Veth) umzogen von einer drei Fuß dicken Mauer. Der unterste Sockel ruht auf einem hohen glatten Plint, auf der eine stark vertiefte Paneelreihe mit weit über=ragender Kronleiste aufsitzt. An den Ecken bleiben vor=springende Pfeiler mit reich ornamentierten Ober= und Unterbändern stehen. Diese Paneelreihe ist im schärfsten Gegensatz zu Mitteljava ornamentiert: abwechselnd mit hohen Reliefbildern, Szenen aus der Râmasage darstellend, und Rundmedaillons mit Tieren in Laubwerk, die erhoht

in einer kassettenartigen Vertiefung sitzen. Die Reliefs der zweiten Terrasse sind durchlaufend, gemäß der Grundform aufgeteilt und von Pilastern, die hier auch ein Mittelband tragen, eingerahmt (109). An der Wand der dritten Terrasse sitzen merkwürdige phantastische Gestalten, Greifen, Garuda's, geflügelte Löwen, die halb aus der Wand heraustreten (108). Auf der Oberterrasse sitzt der Rest eines umlaufenden Mauerwerks in durchbrochener Arbeit. Die Treppenflügel bestehen nicht mehr aus einem ogiefartigen Geländer, sondern aus einem steilen Block mit vorgesetzter Volute (siehe auch Abb. 117). Die Profile bestehen durchweg aus scharfem Leistwerk, vielfach gestuft und mit feinen Ornamentbanden überzogen, doch ohne Halbrundleisten. Über die spezifisch ostjavanischen Formen und Motive siehe unter Djago Abb. 116—123.

Abb. 110 (Monogr. Brandes, II. Teil Tafel 25) gibt eines der Relieftableaus von der untersten Terrasse, Nordseite Nr. 99, das dritte Bild vom nordwestlichen Eck an gerechnet. Diese Bilder stellen wie im Prambanan Szenen aus dem Râmayâna dar; Abb. 110 ist das Gegenbild zu dem unter Nr. 98 bei Brandes abgebildetem Stück. Auf 98 steht Ravana mit Schwert und drohend gegen Sita erhobenem Arm; auf 99 (Abb. 110) sitzt Sita mit abgewandtem Kopf in traurig hoffnungsloser Haltung auf einem hohen Fußstück unter einem Baum; ihr Haar ist nicht aufgebunden, sondern hängt in losen Flechten herunter. Hinter ihr steht eine Frau, die rechte Hand gegen Sita ausgestreckt; im Haar ein Diadem und die Frisur nach javanischer Art hoch nach rückwärts aufgesteckt. Zur Füllung des Hintergrundes Wolkenornamente.

Abb. 118 (Rapp 1908, Taf. 113). Reliefausschnitt der zweiten Terrasse vom Panataran, Nr. 21. Westseite von Süd nach Nord, vergl. Abb. 109. Der ganze Paneelabschnitt ist 6,37 m lang, 0,63 hoch bei einer Relieftiefe von 0,04—0,05 m. Gerahmt mit Ober- und Unterbändern, das untere eine phantastische Variation eines Wolkenornamentes (siehe unter Abb. 120). Beschreibung von links nach rechts (Abb. 109): ein Baum, ein Mann mit langem Gegenstand unbekannter Art, zwei Soldaten mit Schild und Lanze, (Abb. 118) ein Wagen mit einem hintenüberstürzenden Mann, vielleicht Kṛishṇa, der durch den Pfeil, der auf ihn abgeschossen ist, getroffen ist; die Pferde steigend, der Wagenlenker taumelt mit dem Kopf nach unten vom Wagen, Menschen geraten unter die Pferdefüße, Soldaten mit Lanzen und Schild eilen voran; Kampfszene; ein zweiter Wagen, darauf ein stehender Fürst in großem Ornat, vor ihm eine Frau, die seine Beine umklammert; in der linken Hand hält er den Bogen, dessen Pfeil die Gestalt auf dem anderen Wagen getroffen hat; der Wagen ist bespannt mit 4 Pferden, davor 4 Frauen und ein Baum. Über die entsprechende Darstellung an der anderen Seite der Treppe auf Abb. 108 siehe unter Abb. 122, 123.

Literatur zum Panataran: Verbeek 563 Leemans p. 411, Fergusson p. 654, Veth p. 180, Rapp. 1908 p. 78—131, Tafel 105—116, Kinsbergen Tafel 246—332; II. Teil in Monographie Brandes, Arch. Onderzoek op Java en Madoera II. Band „Beschrijving van Tjandi Singasari en de wolkentoneelen von Parnataran." Photo O. D. 551—664, 2469—2471.

Abb. 111 (Kinsbergen 220). Relieffragment von Kediri stammend, jetzt Museum Batavia. Rechts unter einem Baum, dessen Wurzeln bloßliegen, eine sitzende schmucklose Gestalt mit Hüfttuch; daneben zwei weitere sitzende Gestalten wie die erste, alle drei merkwürdig hager und knochig; vor ihnen eine knieende Gestalt, anschließend eine große stehende mit Kopfschmuck, dahinter drei knieende, alle in Sembahhaltung; die letzteren drei deutlich als Affen gekennzeichnet, mit Schwänzen, Affenfüßen und Affengesichtern. Der Hintergrund vollkommen aufgelöst in Stein- und Baummotive. Sämtliche Gesichter sind weggeschlagen. Nach Kinsbergen darstellend: Hanuman, die Hilfe der Götter anrufend.

Abb. 112 (Tijdschrift 1914 p. 442). Vishṇu auf Garuḍa. Museum Modjokerto; Abkunft von Belahan — Penanggoengan. Abtlg. Modjokerto. Vishṇu sitzt auf einem Lotuskissen, das rechte Bein herunterhängend; vierarmig, die beiden vorderen Hände nach oben geöffnet im Schooß, in der linken Hand die geflügelte Muschel; in großem Ornat mit Nimbus und Krone gegen ein großes Rückstück, das oben rund abschließt. Das Lotuskissen wird getragen von einem Garuḍa, dem Reittier Vishṇu's; der Körper menschlich gebildet, halb knieend auf dem linken Knie mit mächtigen Flügeln seitlich und nach oben ausgebreitet, jetzt zum Teil abgebrochen; das Gesicht mit aufgesperrtem Schnabel; eine mächtige nach hinten aufgetürmte Haarkrone, große Ohrringe, Schlange als Upavîta, und zwei Schlangen unter seinen Füßen, die als Vogelklauen geformt sind. Das Vishṇubild soll ein Porträtbild des großen ostjavanischen Königs Airlangga sein, der in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts regierte und von dessem Grabtempel dies Bild stammt; siehe Rouffaer in Not. Bat. Gen. 1909 p. 183 und Krom in Tijdschrift V. B. G. 1914 Teil 46, 5 und 6.

Abb. 113 (Aufn. With). Bronze R. E. Museum Leiden 1403, 3281 Kat. p. 72 „Kâma, der Gott der Liebe, mit einem ovalen Kreis als Aureole hinter dem Kopf und schön gearbeitetem Schmuck; hohe, spitz zulaufende Kopfbedeckung mit dreieckigen Auswüchsen längs des Randes; Ohrhänger, Halsschnur, verzierte Oberarmbänder und einfache Puls- und Knöchelringe. Stehend in Haltung eines Bogenschützen mit gebogenen Knieen, auf einer Lotusknospe, die aus einem viereckigen Fußstück emporsteigt. Die Hände hielten wahrscheinlich einen Bogen." Höhe 12,8 cm. Patina stumpf und matt grau-grün.

Abb. 114, 115 (Kinsbergen 240, Klischee aus Ned. Indie Oud en Nieuw, Amsterdam Jahrgang 1918 p. 232 und 234). Ganeça, Vorder- und Rückseite. Auf rundem Sockel mit Inschrift und Totenköpfen ein schwerer sitzender Elefant,

vierarmig, links hinten ein Beil, in der linken vorderen Hand eine Schale, vielleicht einen Totenkopfschädel, in den der Rüssel taucht; sehr reicher Schmuck, das Kleid vollkommen ornamentiert; die Stoßzähne abgebrochen. Rückseite: der obere Teil als Ungeheuerkopf gebildet mit dreizackähnlichem Aufbau. Abkunft Djiembe, jetzt bei Boro in der Nähe von Blitar; datiert 1161 Ç. = 1239 A. D. Über Gaṇapati siehe G. Rao. I. p. 35—67.

Abb. 116—126. Tjandi Djago (auch Toempang genannt), Residenz Pasoeroehan, Abt. Malang, Distrikt Pakis, bei Desa Toempang.

Datierung: Im Pararaton findet sich eine Notiz, daß der König Rangga=Wumi 14 Jahre König war, 1194 Ç. starb und beigesetzt wurde zu Djadjagu (Verh. Bat. Gen. 1896); Rangga=Wumi ist identisch mit Vishṇuwardhana, der 1172 bis 1186 Ç regierte; Djadjagu ist als identisch mit Djago zu erachten; der Tempel ist somit in die Mitte des 13. Jahrh. zu setzen.

Aufbau Abb. 116 (Monogr. Taf. 232), Südwestansicht; Plan 11 (Melville 1902 Monogr. Taf. 3). Aus der Fundamentierung ergibt sich, daß die unterste Terrasse ursprünglich in größerem Umfange geplant war; die Fundamentierung ist im rückwärtigen Teil entsprechend der größeren Belastung stärker. Der Tempel besteht aus einem länglichen Vierkant, umlaufender Plattform mit Bügel, zurückspringendem Mittelsockel und quadratischem Haupttempel mit Sockel im rückwärtigen Teil des Aufbaus; je zwei Treppen an der Hauptseite West zur ersten und zweiten Terrasse, von dort in nordsüdlicher Richtung zum Zellavorbau. Die erste Terrasse besteht aus einem Vierkant 13,95 im Quadrat und einem 9,45 m langen Vorbau, der sich dreimal verschmalt und zwar in folgenden Abmessungen: erste Abstufung Sockelbreite 11,79, Länge, bzw. Tiefe 4,35 m, zweite verdoppelte Abstufung Breite 10,47 und 9,59 bei einer Länge von 1,10 und 1,50 m, dritte Abstufung 7,67 Breite und 2,50 m Länge; Gesamtlänge des unteren Sockels 23,40 bei einer Breite von 13,95 mit Verschmalungen von 1,08, 0,66 0,44, 0,96 m. Die Treppen zum Sockel sind 0,87 breit und 8 Stufen hoch. Die zweite Terrasse mit Bügel am Fuß mißt an der Ostseite 10,48 Breite, an Nord- und Südseite 14,84 Länge und verschmalt sich nach Westen zu zweimal 0,87 auf 8,74 vordere Breite; das letzte Stück schiebt sich 1,32 nach vorn vor. Die Höhe der zweiten Terrasse mißt einschließlich Bügel 3,47 m. Die aus diesem zweiten Blockteil sich ergebende Terrassenform ist komplizierter als die des unteren Sockels und zwar durch die Projektionen an den Nord=, Süd= und Ostseiten und durch den großen Vorsprung an der Westseite. Diesen abgerechnet ergibt sich als Grundform ein Vierkant von 9,15 im Quadrat mit 0,22 m tiefen Vorsprüngen von 5,49 m Breite, so daß für die Seitenteile je 1,83 m übrigbleibt. An diesen Hauptteil schließt der Vorbau an mit einer Tiefe von 4,71 und verschmalt sich auf 3,08 in einer Tiefe von 1,74 m. In den freibleibenden 3,04 m breiten Zwickeln sind an jeder Seite eine Treppe von 13 Stufen, 0,76 m breit eingebaut. Die dritte Terrasse ist stark verfallen; ihr Hauptteil wiederholt die Grundform der zweiten Terrasse nur in kleinerem Umfang; die volle Breite ist 6,96 mit 4,34 m breiten und 0,31 m tiefen Vorsprüngen. Vorgebaut ist ein 2 m tiefer Vierkant, darin in nordsüdlicher Richtung von jeder Seite eine 0,65 m breite Treppe mit 7 Stufen. Die dritte Terrasse ist 1,68 m hoch. Darauf ruht der eigentliche Tempel mit einem hohen Fußstück, der nur noch einen Vierkant von 5,62 m Breite darstellt mit 3,46 m langen Vorsprüngen, die 0,36 m tief sind. In den vier Vorsprüngen ist je eine Nische eingebaut, die 0,70 m breit und 1,01 m tief ist; anstelle der Nische steht an der Westseite eine Tür von 0,84 m Breite. Die Höhe des oberen Tempelteiles ist unbestimmt, da der ganze Oberbau eingestürzt ist. Die Nische an der Westseite dient als Durchgang zur Hauptzella; der Durchgang besteht aus vier Stufen, anschließend eine Erweiterung, die durch Doppeltür abgeschlossen werden konnte, dann eine Stufe, die zur Mittelkammer herunterführt. Vermutliche Türhöhe 1,77 m. Die Mittelzella liegt 7,14 über 0 m des Geländes; die Mauerdicke des Mantels ist verschieden: an der Vorderseite 0,80, an den Seitenwänden 0,76, Rückwand 0,72 m; Dach und Gewölbe sind eingestürzt, und zwar entsprechend der geringen Stärke der Rückwand nach hinten zu. In der Zella, von der nur die Südwand einigermaßen erhalten ist, waren drei Bildwerke aufgestellt; siehe weiter unten. Das Merkwürdigste aber ist, daß im Boden der Zella zwei runde Löcher von 0,09 m Durchmesser sich befinden, deren Tiefe durch Peilung auf 2,80 und 2,96 m festgestellt wurde; die Einwohner berichten, daß diese an der Rückseite, unterhalb der ersten Terrasse, wo ein Wasserspeier gesessen hat, eine gemeinschaftliche Ausmündung gehabt hätten. Urnenlöcher, wie in Mitteljava sind hier nicht gefunden. Abb. 116 gibt ein gutes Bild des Tempels, und zwar des südwestlichen Ecks: unten der länglich vorgestreckte Sockel mit vorderer Plattform und der seitlich angelegten Treppe, dann der zweite zurückspringende Sockel mit den beiden Treppen und den großen Treppenflügeln, von denen der südliche verschwunden ist, dann der dritte kleine Sockel mit den seitlichen Treppen und darüber der Rest des Tempelkernes mit der rechteckigen Tür an der Hauptseite.

Die Profilierung und die damit zusammenhängende Ornamentierung mit Reliefserien zeigt gegenüber der mitteljavanischen Formgebung durchgehende Veränderungen. Die Profile haben nicht mehr den bekannten Ablauf mit mächtigem Kyma, großen Stufen und reinem Halbrund, sondern bestehen durchgehend aus einer kleinteiligen Schichtung von flachem Leistwerk mit eingeschobenem niedrigem und ornamentiertem Ogief (siehe Planzeichnung 12 aus Rapp. 03, Tafel 37). Was die Reliefs betrifft, so sind im ganzen vier Serien zu unterscheiden: die erste am Sockel, die zweite

am Bügel oberhalb der ersten Terrasse, die dritte am zweiten Sockel, die vierte am dritten Sockel und außerdem die großen senkrechten Paneele des eigentlichen Tempelkernes. Die Gesamtlänge der Reliefs mißt 199,14 m, von denen 158,96 m erhalten sind. Die Paneelreihen liegen sämtlich stark vertieft und sind durchschnittlich niedriger als in Mitteljava; entweder aufgelegt wie bei Reihe 1 oder versenkt wie bei 3 und 4. Plint und Kronleisten bestehen aus ein- und ausspringenden niedrigen Leisten mit sehr schmalem Ogief, wobei die Profile von oben und unten sich in umgekehrter Reihenfolge decken; dabei wird aber auf die Oberbänder nochmals eine weiter vorspringende große Plattenleiste aufgelegt, deren Vorderkante ornamentiert ist.

Dekoration: Die Ogiefbanden sind nicht mehr glatt, sondern — wie schon im Prambanan — mit Lotusblättern bedeckt, die je nach Ogieflage hängen oder steigen, immer mit der Spitze nach vorne; die in Mitteljava glatten Kronleisten sind hier mit Blumen- und Rankenbändern mit Tieren darin ornamentiert; die Tiere kommen aber nur in größeren Abständen vor und stellen Vögel, Löwen, Widder und andere Tiere dar. Bei der zweiten Terrasse sind die palmettenartigen Spitalranken flacher ausgereckt, phantastischer bewegt und die Tiere voller und schwerer als bei der ersten Reihe. Tür und Nischen sind von breiten Spiralrankenbändern von unten nach oben aufsteigend gerahmt, unten mit je einem Tier. Über Tür und Nischen waren Kala (Banaspati)-Köpfe angebracht, menschlich gebildet mit dicken Händen, langen Nägeln, Spiralaugen, seitlich Schlangenköpfen und oben einem Totenkopf. Das Makara-Ornament fehlt; die Wasserspeier sind nicht in der Form von Kala-Köpfen, sondern als Widderköpfe gebildet.

Abb. 117 (Monogr. Nr. 173). Treppenflügel, zweite Terrasse. Die Treppenflügel geben ein anschauliches Bild von der Unterschiedlichkeit in der Ornamentik und Formgebung gegenüber Mitteljava. Wie schon erwähnt wurde, werden die tief einschneidenden schmalen Treppen durch stark vorspringende Flügel gerahmt; der Charakter eines Geländers ist ganz verloren; anstelle eines S-förmigen Flügels (vgl. Abb. 37) steht ein länglich vorstoßender, vierkantiger Block, der nach unten in einen abwärts laufenden Bogen mit Volutenabschluß übergeht; die vordere Blockfläche biegt senkrecht um, wobei nur die Ecken abgerundet sind. Über dem Vorstück und auf der Volute ist ein dreieckiges Muster ausgespannt, das aus einem ornamental umgedeuteten Löwenkopf en face besteht. Die Außenseiten sind vollkommen mit ornamentalem Relief ausgefüllt: im zurückliegenden Teil ein Löwe mit umgewandtem Kopf, anschließend daran eine dicke abwärtsgehende Ranke, die in der Volute sich aufrollt, sich oben gabelt und die freibleibende Grundfläche ganz mit vielfältig gekrümmten Sprossen ausfüllt.

Reliefs. Im allgemeinen ist vorweg zu bemerken, daß in diesen ostjavanischen Reliefs die Helden und Heldinnen stets im Gefolge zahlreicher Gefährten und Begleiter — Panakawan's und Inga's — erscheinen und auftreten; sie bilden gewissermaßen den Chor und verdeutlichen die Reflexe der Helden. Diese Wesen sind typisch javanisch und kommen durchweg in der javanischen Literatur vor, spielen auch im Wajangspiel eine große Rolle. Diese Panakawan's sind älter als der Djago; in der Literatur treten sie bereits im Chatotkatjâcraja von Mpoe Panoeloeh, dem Fortsetzer des Werkes von Mpoe Sedah in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. auf. Ein weiterer javanischer Einfluß ist in den Kajon oder Goenoengan, die verschiedentlich als Trennung der Reliefs vorkommen, festzustellen; das sind dreieckige Stücke bezw. „schiefe Balken", die der Dalang, der Wajangspieler, zum Zeichen der Pause aufsetzt; so findet man in den Reliefs neben den dreieckigen Ornamenten auch wohl ein von oben nach unten durchlaufendes schiefes Band. Die niedrige Höhe der Reliefs ist schließlich in Verbindung zu setzen mit den Palmblatthandschriften, die auch illustriert vorkommen; man kann hier also von einem javanischen Miniaturstil reden. Die Erklärung der Reliefreihen ist nur zum kleinen Teil gelungen; besonders schwierig dadurch, daß vieles zerstört ist. Im allgemeinen ist anzugeben, daß in der vorderen Hälfte der ersten Terrasse Fabeln dargestellt sind, in der dritten Terrasse Szenen aus dem Ardjoena-wiwaha und in der zweiten Terrasse vielleicht Begebenheiten aus dem Râmayâna in der Form, wie man es im Râma-Kling findet. Stil und Qualität der einzelnen Reliefs wechseln sogar in denselben Reihen stark.

Abb. 118 von Panataran siehe Seite 152.

Abb. 119, oben: Reliefausschnitt (Monogr. Nr. 40) aus dem Cyklus der ersten Terrasse, Hinterseite Ost; Höhe 28 cm; Gesamtlänge der Reihe 67,68 m. Unten sieht man das mit eingekerbten Lotusblättern belegte Ogief; das Relief ist gerahmt mit einfachen schmalen Leisten. Beschreibung von links nach rechts: eine Mauer mit einem Tor, wohin eine Frau schreitet, die sich nach einer anderen Frau mit geschorenem Kopfe umwendet. Dann folgt über Wolkenornament eine strahlende Sonne und ebenfalls auf Wolken zwei Personen, die mit einander im Gespräche sind; wieder die eine mit geschorenem Kopfe, die andere mit hohem Haarknoten; dann folgt ein dreieckiger Aufsatz; Deutung unbekannt.

Abb. 119, unten: Reliefauschnitt (Monogr. Nr. 89), vom Bügel der zweiten Terrasse, hinterer Teil der Nordseite; Höhe 42 cm; Gesamtlänge der Reihe 52,56 m. Beschreibung von links nach rechts: ein stark aufgelöstes Ornament, dann zwei Männer, von denen der eine den andern bei der Kehle packt und ihn würgt. Dieser hat in der rechten emporgehobenen Hand noch eine Waffe; dann folgt eine Figur, die unter einem Bäumchen sitzt und sich mit den Händen die Ohren zuhält.

Abb. 120 (Monogr. Nr. 143). Reliefausschnitt, zweite Terrasse, Nordostecke und zwar das erste Relief der Nordseite, Fach 14, verlaufend von Nordost nach Süd. Höhe

67 cm, ohne Bänder 51 cm; Gesamtlänge der Reihe 40,10 cm. Auffallend sind die merkwürdigen Ober- und Unterbänder, die das Relief umrahmen; oben ein verschlungenes Linienmotiv; das durchlaufende Rankenmotiv ist zersprengt und zusammengesetzt aus mehreren dreizackähnlichen Ornamenten mit Nebenornamenten; unten ein Band kleiner stufenförmiger Aufbauten mit vertiefter Rille und darauf Ornamenten. Brandes hat diese beiden Ornamentreihen als eine Andeutung von Himmel und Erde gedeutet; das untere bergartige Ornament ist der Erdboden, auf dem der Vorgang spielt, das obere der wolkige Himmel. Beschreibung von links nach rechts: das obere Eck ist beschädigt; eine stehende Person im fürstlichen Ornat mit dem Rücken gegen ein Haus gekehrt, in dem an der Vorkante eine andere fürstliche Person sitzt, deren rechtes Bein von dem Bale oder Pendopo herunterhängt; im Gespräch mit einer Frau, die in Sembah-Haltung kniet. An der linken Seite des Hauses steht ein großer Wasserkrug; am Fuß des Bale liegen zwei schlafende Panakawan's; zwischen einem folgenden Haus und diesem steht eine Frau mit nacktem Oberkörper, die linke Hand hoch gehoben. Im zweiten Haus wieder zwei Figuren und davor zwei schlafende Diener oder Krieger.

Abb. 121, Reliefteil von der Südseite, Fach 25 und ein Teil von Fach 23 in Richtung Ost nach West, Höhe 48 cm, ohne Bänder 34 cm; Gesamtlänge der Reihe 23,26 cm. Beschreibung von links nach rechts: zwei stehende Figuren vom Fach 23; Fach 25 Hügel mit Baumpartieen; auf dem Gipfel steht eine vornehme Person, die nach den zwei hinaufkletternden kleinen und dickbäuchigen Panakwan's niederblickt; in dem freibleibenden Zwickel ein großes und ein kleines Haus. In der Ebene steht eine vornehme Person mit Diadem im Gespräch mit einer ihr zugewandten Frau in großem Ornat mit hornförmiger Haartracht und tief niederhängender Upavîta; dahinter zwei zwergartige dickleibige Panakawan's und in den Wolken darüber eine Figur mit drei Tierköpfen.

Abb. 122 und 123 (Monogr. Nr. 201 und 203). Zwei Reliefs vom eigentlichen Tempelkern, der die Zella umschließt; die Wände sind — gemäß den Projektionen und der Lage von Tür und Fenster — vollkommen durch flache figurative Ornamentik übersponnen. Die Reliefbilder sind 2,51 m hoch, ohne Bänder 2,09 m, und haben eine Gesamtlänge von 15,44 m. In den Reliefpaneels ist die Handlung in fortlaufender Reihenfolge gegeben, ähnlich wie im Panataran (Abb. 108, 110). Die Bilder stellen, wie Brandes sich ausdrückt, ein Buch in Harmonikaform dar, das über Kant aufgesetzt ist; solche Bücher waren in Siam und Kambodja vor Einführung des chinesischen Papiers allgemein in Gebrauch. An jeder Seite sind sechs Felder, am besten erhalten sind die an der Südwestseite, wo noch vier Felder stehen. Diese stellen vier Vorgänge aus dem Kṛishṇayâna dar und zwar den Teil, der Kṛishṇa's Abenteuer mit Kalayawana und Moetjoekoenda behandelt. Die Vorgänge sind im Vishṇu Purâṇa ausführlich erzählt (Wilson, The Vishṇu Purâṇa, 5. Band, Kap. 23, p. 565—567, London 1840), sowie — zu einer Strophe zusammengefaßt — im 28. Gesange der Ardjoena-wiwaha. Die Geschichte ist so: In einer Versammlung der Yadava's war der Brahmane Gargya impotent gescholten worden; aus Rache zog er sich an die Ufer des westlichen Sees zurück, um dort einen Sohn zu zeugen, der der Schrecken des Stammes Yadoe werden sollte. Nach 12 Jahren erhörte Mahâdeva sein Gebet; mit der Frau seines Freundes, des Königs der Yawana's erzeugte er einen schwarzen Sohn, namens Kalayawana. Als dieser den Thron bestiegen hatte, zettelte er einen Krieg gegen Madoera an, deren Einwohner sich in eine von Kṛishṇa gebaute Zitadelle Dwaraka flüchteten. Als nun Kalayawana Kṛishṇa erkannte, folgte er ihm nach; Kṛishṇa aber lockte ihn listig in eine „Spelunke", wo Moetjoekoenda, der König der Menschen, schlief. Dieser hatte einstmals im Kampfe zwischen Göttern und Dämonen die letzteren besiegt und dafür von den Göttern zum Lohne einen beneidenswert langdauernden und tiefen Schlaf erhalten und die Zubilligung, daß derjenige, der ihn stören würde, sofort vom Feuer seines Auges verbrannt werden würde. Kalayawana meinte nun im Dunkeln, daß der Schlafende Kṛishṇa sei, weckt ihn mit einem herzhaften Fußtritt zum Kampfe und wird darauf durch einen Blick des aufspringenden Moetjoekoenda zu Asche verbrannt.

Abb. 122 (Monogr. Nr. 203). Fach 20, von Ost nach West. Die Gestalt einer Riesin oder eines Riesen, zu Boden stürzend; das rechte Knie auf die Erde gestützt, die linke Hand über dem Kopf erhoben; um den Hals eine Schlange; die Haare in Strähnen bis auf die Schulter fallend und nach oben in große Flammenkreise aufgelöst; darüber Flammenornament. Dargestellt ist eine Person aus dem Gefolge des Kalayawana, vielleicht sein erster Minister (Patih), der in Flammen verbrennend unter dem Blicke des Moetjoekoenda niederstürzt. Auffallend ist die Ornamentik an der schweren Kronleiste. Dieselbe Szene ist dargestellt im Panataran, Abb. 108; siehe auch Kinsbergen Photo 252, 254, 271.

Abb. 123 (Monogr. Nr. 201). Fach 18, von Ost nach West. Eine Riesengestalt sitzend, auf niedrigem Lager, die rechte Hand ausgestreckt; davor ein dreieckiges Baumornament, das Unterband wie in der zweiten Terrasse. Dargestellt ist Moetjoekoenda, den Kalayawana unverantwortlicherweise geweckt hat und der nun seine verfluchende Hand gegen den Täter ausstreckt. Der Oberteil ist weggebrochen.

Bildwerke vom Djago. Abb. 124—126. Die Bildwerke vom Djago sind zum größten Teile verstreut. Im Verhältnis zu Mitteljava bot der Tempel nur geringen Raum für Bildwerke: drei in der Hauptkammer und je eins in den Nebenzellas. Im Anschluß an die Reliefs überrascht sowohl ihr buddhistischer Charakter als ihre Formgebung (siehe weiter unten). Abb. 124 und 126 (Monogr. Nr. 3 und 3c): Stehende

männliche Gestalt vor Rückstück mit Nimbus; reich ornamentierter Hüftrock, der Oberkörper nackt, doch festlich geschmückt; auffallend die breiten Scheiben der Ohrringe, das über die Schultern fallende schwere Schmuckband mit Makara-Kopf, die dicken Haarflechten darüber und die reiche Ornamentik der Tiara (siehe bes. Abb. 126). Die Hände mit den Flächen gegen einander gelegt vor der Brust; unter dem linken Arm ein Buch (Kropak) haltend, rechts und links aufsteigende Lotusranke mit je drei großen Blättern und einer Blütenknospe. Das Fußstück fehlt; im Djago sind jedoch drei Fußstücke gefunden, die wahrscheinlich zu den Bildwerken der Hauptzella gehörten; das eine 1,80 m breit und 1,50 hoch, paßt zu dem Bilde des Amôghapaça, das hinter dem Tempel liegend aufgefunden wurde. Die beiden anderen Fußstücke, 0,66 breit und 0,50 m tief, gehörten zu den Nebenfiguren, die rückwärts in den Ecken standen und auf einer Art Gleitbahn vorgezogen werden konnten. Diese Nebenfiguren sind wahrscheinlich die aufgefundenen Statuen von Çyamatara und Sudhana-Kumâra. Letztere ist die auf Abb. 124, 126 wiedergegebene Gestalt. Am Rückstück wird sie in einer Nâgarî Inschrift als Bharâla Sudhana Kumâra bezeichnet, einer der Gefährten des Dhyâni-Bodhisattva Padmapâṇi (siehe Grünwedel Mythologie p. 129 und 132). Höhe 1,14 m.

Abb. 125 (Monogr. 2). Seitenansicht. Stehende weibliche Gestalt auf doppeltem Lotuskissen mit Rückstück und Nimbus; das Kleid wie in Abb. 124; vierarmig, in der linken hinteren Hand ein Dreizack mit kurzem Stil, in der linken vorderen ein Wasserkrug mit Schlangenkopf am Ausguß; die rechte vordere mit der Bittschnur vor der Brust, die rechte hintere erhoben. Eine dicke Haarflechte fällt über die Schulter; die vom Diadem fallenden Bänder liegen hinten flach am Nimbus auf. Rechts und links am Rückstück wieder je ein Lotus, aber höher mit dicken Blättern, je einer Blüte und Knospe. Höhe 1,38 m. Die Inschrift am Rückstück bezeichnet sie als Bharâlî Bhṛkuṭî; d. i. die Frau mit „emporgezogenen Augenbrauen"; Grünwedel Mythologie, p. 146, 148, 150; derselbe Eth. Notizblatt II, 1899, p. 6—10, Waddell J. R. A. S. 1894 und Foucher, Etude sur l'Icnografie bouddhique de l'Inde, Paris 1900.

Die Bildwerke von Djago umfassen in ihrer Gesamtheit zwei Gruppen: Amoghâpaça mit seinen Begleitern und die Dhyânibuddha's mit Târâ's; die Bilder befinden sich jetzt in den Museen von Weltevreden, Batavia und London. In diesen Bildwerken, vor allem in ihrem Zusammenhang mit den Reliefs, haben wir jene schon früher erwähnte Vermischung çivaitischer und buddhistischer Elemente vor uns, wobei aber der buddhistische Charakter, zwar unter der Form des späten Mahâyâna-Systems, weitaus im Vordergrund steht. Auf diesen besonderen neubuddhistischen Einfluß von Indien her, der sich auch in Werken wie dem Nagarakretagama widerspiegelt, hat schon Burnell im Literary work in Java, 1876, nur unter Irrung der Zeit hingewiesen (neu abgedruckt in Notulen B. G.). Bestätigt wird die Annahme eines besonderen Einflusses von Indien her durch die merkwürdige Formverschiedenheit der Bildplastiken sowohl zu den Reliefs am selben Tempel, als zu den Bildwerken des übrigen Java zu dieser Zeit und außerdem durch das Vorkommen der Inschriften in Nâgarî an den Nimben, die zu jener Zeit in Java ganz selten waren. Inschriften in demselben Charakter kommen an den sog. Sieben Pagoden bei Madras vor. Wir müssen hier annehmen, daß diese Bildwerke aus Südindien importiert sind, oder daß diese Bildwerke auf buddhistische Flüchtlinge, die zu jener Zeit von Südindien nach Java abwanderten, zurückgehen.

Erwähnt sei noch, daß auch die schöne Figur des Bodhisattva Mañdschuçrî im Museum für Völkerkunde in Berlin (leider mußte ich verzichten, eine Abbildung zu bringen), wie Rouffaer in einer Beischrift zum Tjandi Singari p. 99 ff. „De herkomst van het Mandjoeçri beeld" dargelegt hat, vom Djago stammt, nicht, wie Verbeek Inventar p. 275 angibt, vom Panataran. Das Werk ist laut Inschrift datiert: 1343 A. D. Abbildung in Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, p. 175, sowie bei Havell, Brandes u. a.

Literatur zum Tj. Djago ist ausführlich angegeben in der großen Monographie von Brandes, siehe Literaturverzeichnis.

Abb. 107, 127—132. Tjandi Singasari (Singosari), Residenz Pasoeroehan, Abteilung Bangil, Distrikt Kavanglo, bei desa Singasari.

Die Ähnlichkeiten zwischen Djago und Singasari lassen auf ein und dieselbe Bauhütte schließen, nur daß Singasari etwas jünger ist; im Pararaton ist die Rede von einer Tempelgründung aus dem Jahre 1278 A. D.; rechnet man hinzu, daß Kartanagara-Çivabuddha, der Nachfolger Vishnu-Warddhana's von Toemapel im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts von Kediri überfallen wurde und 1292 das Sterbejahr des Reiches Toemapel-Pasoeroean, dem dieser Bau angehört, bedeutet, so wird man als Bauzeit etwa 1278 bis 1292 A. D. zu rechnen haben; nach dieser Zeit konzentrierte sich die Bautätigkeit dann auf Kediri und Madjapahit, so daß S. nicht fertig gebaut wurde.

Abb. 107 (Monogr. Tafel 6). Südostseite und Plan-Zeichnung 13 von L. Melville. Der Bau ist orientiert 33 Grad abweichend von der Westostlinie. Ein Terrassenbau mit hoch gelegenem Tempel wie Djago, doch in der Durchführung anders. Ein Unterbau mit vier Anbauten, der sich als Turmbau nach oben hin auswächst. Der Sockel besteht aus einem Vierkant von 6,92 m im Quadrat und einem Vorbau von 3,84 m Breite, an den seitliche Treppen angelegt sind; der Sockel ist niedrig und sehr einfach profiliert: eine vorspringende Bodenplatte als oberer Abschluß und anstelle der ornamentierten Paneelwürfel lediglich scharfe Einschnitte und glatte Platten. Auf dem Sockel steht der Vierkant des Tempels mit angebauten Flügeln in der Grundform eines griechischen Kreuzes; der Tempelkern besteht aus zwei Stockwerken bezw. aus einem sockelartigen hohen Unterbau

und einem turmartigen Aufbau; der untere Teil hat wie beim Djago oberhalb der Terrasse einen umlaufenden Bügel und ein doppeltes Profil; die vier Anbauten ähneln kleinen Beitempeln, stehend auf scheinbar eigener Basis, die aber in derselben Höhe liegt wie der Bügel; ebenso ist das Dach der Anbauten der Kronleiste des Tempelkernes angeglichen. Der obere Tempelteil mit doppeltem, reich abgestuftem Profil, hohen Mittelflächen mit Mittelbandwerk und je einer rechtwinkligen Nische an jeder Seite. Die Kronleiste ist zugleich Dachbasis; das Dach ist zu ergänzen aus drei horizontalen Banden und einer Mittelbekrönung, die in einem flachen Flacon, wie sie chinesische Tempelbauten häufig zeigen, endet; die Dachsilhouette merkwürdig bizarr ausgesägt. Die Ornamentierung des Tempels ist unvollendet, überall treten die schweren übergroßen Steine, die für ornamentale Durcharbeit bestimmt waren, aus den Wänden heraus; nur das Dach, die obere Kronleiste, ein Teil der Nischenumrahmung und die oberen Kalaköpfe sind ornamentiert, so daß man schließen kann, daß mit der Ornamentierung am Dach begonnen wurde und diese dann nach unten zu fortgesetzt werden sollte. Die Nischentüren sind umrahmt von einem Ornamentband, bestehend aus von unten nach oben ansteigenden, rekalzitranten Spiralranken; die Fußsteine der Nischen sind unfertig. Die Oberbänder der Leisten zeigen jenes eigenartige Schlingmotiv wie in Djago, das sich als ostjavanische Linie bezeichnen läßt; zugleich kommen hier kleine Guirlanden mit einander zugekehrten Tieren darin vor.

Abb. 128 und 129. Über den Türen der Außenzellas und über den Nischen des oberen Stockwerks sitzt je ein Banaspati-Kalakopf; die Köpfe in der unteren Reihe sind unornamentiert (Abb. 128), d. h. nicht fertig und nur in ihrer kubisch-plastischen Grundform angelegt; die in der oberen Reihe aber sind ganz durch lineares Detailwerk aufgelöst (Abb. 129). Der Kopf ist wesentlich verschieden von den Kalaköpfen Mitteljavas: eine dicke Nase, große hervortretende Augen mit Spirallinien, ein breit geöffneter Mund mit Stoßzähnen, höckerartigen Aufsätzen an den Backenknochen, in der zackigen Krone ein Totenkopf, seitlich des Gesichtes je eine fleischig dicke Hand mit spitzen Nägeln und Schlangenköpfen darüber. Vergl. den Kopf R. E. Mus. Leiden Nr. 3017, abgebildet Katalog V, p. 44. Das Wort Banaspati bedeutet eigentlich „Herr das Waldes", und wie ein großer Baum die Andacht auf sich lenkt, und als Wohnung eines Waldgeistes angesehen wird, so erhielt auch Banaspati den Sinn von Schutzgeist oder Buschgeist. Die ursprüngliche Form der Darstellung ist die eines Löwen, wie meistens in Mitteljava — dann auch als Tiger; hier fast menschlich aufgefaßt.

Inneres: An jeder Seite befindet sich eine Seitenzella mit einem kleinen Gang. Die Zella an der Hauptseite dient als Durchgang zur Hauptkammer, die, wie auf Plan 13 ersichtlich ist, nicht genau in der Tempelachse liegt. An der Hauptseite außerdem noch zwei kleinere Nischen. Der Boden der Hauptzella besteht aus Backsteinen und liegt in derselben Höhe wie der Boden des Vestibüls. Das Gewölbe besteht aus 14 Abstufungen, und ist mit einem großen Stein ohne Spannung abgedeckt, in dem ein trichterförmiges Loch eingeschnitten ist, das in eine obere Aussparung ausmündet, die wiederum mit 7 Gewölbestufen abgedeckt ist und darüber nochmals einen kleineren Raum trägt; ob und wo dieser oberste Raum Öffnungen nach außen besaß, ist nicht bekannt, auf alle Fälle bestand der Hauptzweck wohl darin, das Gewölbe zu entlasten (vergl. Tjandi Bima, Plan 9). Das Auffallende ist, daß der Tjandi Mendoet in derselben Höhe eingestürzt ist wie der Singasari, was nicht möglich gewesen wäre, wenn das Dach massiv konstruiert gewesen wäre.

Abb. 127, 130—132. Der Haupttempel von Singasari bot die Möglichkeit zum Aufstellen von 6 Bildwerken (siehe Plan), die Anzahl der von S. stammenden Bilder ist aber wesentlich größer, da noch andere Tempel zu diesem Komplex gehörten. Sie bilden jetzt den Hauptschatz des Leidener Museums: Durgâ Nr. 1622, Çiva als Nandîçvara Nr. 1624, Çiva als Mahâkâla Nr. 1628, Çiva als Bhairava Nr. 1680, Brahmâ Nr. 1582, Nandî Nr. 1682, Prajñâpâramitâ Nr. 1587, sämtlich der Serie 1403.

Abb. 127 (Monogr. Tafel 32). Kopffragment eines Çiva als Mahâguru; der Kopf wurde auf der ersten Terrasse von Singasari gefunden und gehört wahrscheinlich zu dem kopflosen Fragment in der südlichen Außenzella. Schnurrbart und Backenbart in runde Strähnen und wellige Rillen umstilisiert, die kurze Nase beschädigt, ebenso die Ohren; die Augen halb geschlossen. Auf der Stirn drei unsicher gezogene Linien und in der Mitte zwei kleine Kreise; die Haare fallen in flachen Strähnen seitlich herunter bis zum Bart. Der Oberteil ist zerstört. Unter der Form als Bhatara Guru, der höchste Lehrer, wird Çiva dargestellt als alter dicker Mann mit Knebel- und Schnurrbart, in stehender Haltung mit zwei Armen; seine Attribute sind Dreizack, Gebetschnur, Wasserkrug und Fliegenwedel. Als solcher kommt er noch heute im javanischen Wajang vor; eine besondere Rolle spielt er im altjavanischen Gedicht Sumanasântaka; siehe Juynboll Katalog p. 9, dort auch weitere Literaturangaben.

Abb. 130—132 (Aufnahme With). Durgâ, vermutlich von der Nordzella von Singasari, R. E. Museum Leiden Nr. 1622, Katalog p. 15, „stehend auf dem knieenden Büffel (Mahiṣa), dessen Schwanz ihre unterste rechte Hand festhält, während die unterste linke das gekräuselte Kopfhaar des Asura greift. In heftiger Bewegung. Die hinterste Hand des vordern linken Armes hält einen kleinen runden Schild. Der größte Teil der Hinterplatte und zwei rechte sowie zwei linke Unterarme sind verloren gegangen. In ihrer Kopfbedeckung der Schädel mit dem Halbmond darunter Ferner trägt sie Oberarmbänder, Pulsringe und eine Schlange als Gürtel, deren Kopf links und deren Schwanz rechts herabhängt, ein Brustband und Bauchband mit zwei herab-

hängenden Zipfeln, doppelte Knöchelringe und Fußschmuck. Das Muster des Sarung besteht aus achtblättrigen Lotusblumen in Rauten, die auch auf den Brüsten vorkommen. Der Asura ist ganz nackt und hat keine Ohrhänger, wohl aber Oberarmbänder, Puls- und Knöchelringe und eine Halskette. Sein Bauch ist sehr dick." Höhe 1,75 m.

Abb. 138, 139 stammt ebenfalls vom Singasari, siehe weiter unten.

Literatur: Brandes Monographie, siehe im Literaturverzeichnis. Photo O. D. 666—698, 727—742, 745—773 a, 923, 1176—1192.

Abb. 133 (Aufnahme With). Linke knieende Begleitfigur eines Çiva als Guru, R. E. Museum Leiden Nr. 1625, Katalog p. 11 „Ein kleiner dienender Brahmane, bartlos mit gefalteten Händen, halb hockend; nur bekleidet mit einem Gürtel und einem vorn herabhängenden Kleidchen; mit Halskette und mit platt gestrichenen und auf dem Scheitel geknüpften Haaren. Von schwarzem Stein. Ungaran." Gesamt-Höhe 135 cm. Im Stil den Bildwerken des Haupttempels von Singasari verwandt.

Abb. 134 (Aufnahme With). R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 1899, Katalog p. 16 „Durgâ, in den Händen rechts: der Schwanz des Büffels, der selbst, wie der Asura und der Teil der Göttin bis zu den Knien fehlt. Ferner: der Dreizahn (?) das Schwert und der Diskus; links die Muschel, das Streitbeil, der Bogen und in der untersten linken Hand statt der Haare des Asura der Kris. Diese Hand ruht auf dem Schenkel. Mit Halskette, Oberarmbändern und Pulsringen. Hinter dem Kopf die Aureole. Abweichende Darstellung." Höhe 38 cm.

Abb. 135 (Aufnahme With). R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 1589, Katalog p. 36. „Bhṛkutî, Amoghapâça's Çakti mit acht Armen, in halb knieender Haltung, auf zwei Leichen sitzend. Das rechte Bein emporgezogen. Sie sitzt auf einem Thron, dessen Hinterplatte nach oben in einen geschwenkten Bogen endet. Der upawîta in Form eines Nâga. Um den Kopf ein Diadem und um den Hals eine Schnur, beide von Menschenschädeln. Die Hände tragen die folgenden Attribute: rechts von oben ab Elefantenhaken, auf dessen Spitze die çangkha steht, ein Dreizahn, ein Schwert und ein Pfeil, links: die Würgschnur und ein Bogen, während die dritte von oben ab die zweite Leiche an den Haaren festhält und die untere mit dem Rücken auf dem linken Bein ruht und einen Schädel trägt. In der Stirn ein beschädigtes drittes Auge. Hinter dem Kopf die Aureole. Die Arme mit doppelten Oberarmbändern und einfachen Pulsringen. Auch an den Knöcheln trägt die Figur Ringe. Aus dem Malangschen oder Bêsuki." Höhe 57 cm.

Abb. 136 (Kinsbergen 213) vom Residenzhaus Kediri (Verbeek 522) mit 182 anderen Bildwerken im Jahre 1887 nach dem Museum Batavia (Nr. 229) gebracht (Kinsbergen 211—235). Sitzende männliche Gestalt in Buddhahaltung auf niedrigem Sockel mit abgerundeten Ecken ohne Lotus; bekleidet mit Mönchskutte, deren Saum schräg über die Brust läuft; die linke Hand geöffnet im Schoß, die rechte auf dem Knie. Die üblichen Schönheitszeichen wie Ûrṇâ, Haarschopf und die langen Ohren fehlen; das Haar ist glatt und nicht gelockt; auffällig breit und mächtig sind die Schultern; vergl. die von Anaradhapura, Ceylon, stammende Gautama-Gestalt (Abb. Havell, a. Tafel 3).

Abb. 137 (Aufnahme With). Bronze, R. E. Museum Leiden Nr. 1630,36 Katalog p. 108 „Târâ (?), mit übereinander geschlagenen Beinen auf ovalem, bronzenen Lotuskissen mit länglich viereckigem bronzenem Fußstück mit hervorragenden Rändern, gegen eine à jour gearbeitete Rückenlehne mit ovaler Aureole und Flammenrand. Die Attribute der acht Hände sind, oben rechts beginnend: der wajra auf einem langen dicken Stab, ein emporgehobenes Schwert (khaḍga), der sehr lange Elefantenhaken (angkuça) und der doppelte wajra. Links oben: der Dreizack mit langem Stil, der à jour gearbeitete cakra, die Keule (gadâ) und der Fangstrick (pâça). In der Stirn die ûrṇâ; reich verzierter Kopfschmuck mit Auswüchsen auf dem Diadem, Ohrhänger, Halskette, breiter Männer-upawîta, verzierte Oberarmbänder und einfache Pulsringe." Höhe 21 cm.

Abb. 138, 139, Prajñâpâramitâ, vermutlich von Ruine 3 von Singasari stammend. R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 1587, Kat. p. 33/34. „Pr. die vollendete Weisheit, die Mutter des Âdibuddha. Mit gekreuzten Beinen in der diamantenen Pose sitzend. Haltung der Hände: Dharmacakramudrâ. Auf dem Lotus oberhalb der linken Schulter das Buch Prajñâpâramitâ. Auf der Stirn die Urṇâ. Sitzend auf einem Lotuskissen, auf viereckigem Fußstück mit plattem Simswerk, gegen eine Hinterplatte, die wie ein sarazenischer Bogen gearbeitet ist. Links der Figur kommt ein Lotusstengel hervor, der sich um den linken Arm schlängelt. Residenz Malang." Als Verfasser der Prajñâpâramitâ, der ans „jenseitige Ufer gelangten Weisheit," gilt der große Nâgârjuna, der Gründer des Mahâyâna-Buddhismus. (Grünwedel Myth. p. 32, 46, 130.) Die Benennung dieses Werkes als Pr. ist Pleyte zu verdanken. Es gehört etwa derselben Zeit und Schule an wie das der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammende Bild des Mañdschuçri, und ist also jünger als die Werke des Haupttempels von Singasari (vergl. Rouffaer). Havell schreibt über das Stück: „Eine wunderbare Darstellung jener hohen Ideen und würdig, als eine der höchsten geistigen Schöpfungen aller Kunst zu gelten; sitzend auf dem Lotusthron, dem Symbol von Reinheit und göttlicher Geburt. In der Pose eines Jogini — ihr Gesicht hat den unaussprechlichen Ausdruck himmlicher Gnade, wie die Madonnen Giovanni Bellinis — Prajñâpâramitâ als die Gemahlin des Âdibuddha wurde angesehen als die Mutter des Universums.

Abb. 140—141. Beide Werke stammen aus einer von den bisher behandelten Tempeln weitabgelegenen Gegend, nämlich von Westjava, wo sich wohl unter Beziehungen mit Ostjava das Padjajaran-Reich gebildet hatte, das von cà. 1100—1526 bezw. 1575 A. D. bestand. Hauptsitz

dieses Reiches war Batoe-Toelis bei Buitenzorg, wo zahlreiche Ruinen gefunden sind; siehe Brumund I, p. 57f., Veth p. 52ff., Scheltema II. Kapitel, Encyklopädie III, p. 135, 167; Pleyte, Het Daghet 5/6, p. 428ff. „Uit Soenda's vortijd"; Rapp. 1914, p. 68 (Verbeek 66), Tjitjapar, Garoet; Rapp. 14, Nr. 193, (Verbeek 68) Soekaradja; Rapp. 14, Nr. 91 (Verbeek 51) Preanger, Bandong; Rapp. 13, p. 78 Nagara Wangi. Abb. Kinsbergen Tafel 4—8 (Sinala) 16 (Sisipan) 36, 40 (Preanger, Bandong) 61—68 (Cheribon, Telaga) O. D., 1394—1498 (Preanger, Banten, Buitenzorg, Tjirebon).

Abb. 140 (Kinsbergen 8). Sitzende Figur aus einer Gruppe von 6 Bildern gefunden auf dem Gipfel des Pasir Sinala westlich von Buitenzorg. Brumund, p. 66, Nr. 1. „Sitzende Haltung wie Buddha, beide Hände gegen den Leib mit einer Lotusknospe; die Oberarmbänder als Schlange, drei Pulsbänder, zwei Leibbänder mit Schleife, kein Kraushaar und keine langen Ohren; der Kopf war abgeschlagen; 4 Fuß hoch". Hoepermanns gibt in Rapp. 13, p. 74 als genauere Provenienz Goeningh Tjiboddas, Residenz Buitenzorg, Land Tjampea an. Ein ganz ähnliches Stück ohne Kopf und ohne Armbänder, Kinsbergen Tafel 4, Rapp. 14, Nr. 63.

Abb. 141 (Kinsbergen 6). Knieende männliche Gestalt unbestimmter Bedeutung. Die linke Hand vor der Brust, zwei gekreuzte Ketten von Totenköpfen und um den Leib einen Gürtel; an jedem Ohr ein kleiner Totenkopf; zwei Eckzähne wie ein Râkṣasaj, die Augen niedergeschlagen, breite Nase und anscheinend ein Schnurrbart; Brumund bezeichnet das Stück als soendasche oder malaiische Type (p. 68 und Fußnote p. 69). Er berichtet, daß ein Eingeborener, der die Nase beschädigte, irrsinnig wurde und sich aufhängte und daß ein Europäer, der die Arme abschlug, kurz darauf starb; Rapp. 13, p. 74.

Abb. 142 (Kinsbergen 238, Photo O. D. 939). Vom Kediri-Residenzhaus ins Museum Batavia Nr. 256 gebracht; Herkunft Tjandi Rimbi, Res. Soerabaya, Abtg. Djombang, Distrikt Bareng; Rapp. 07, p. 115; Rapp. 10, p. 42; Photo O. D. 939, 944, 1291—1300, 1341—1387. Darstellend Hari Hara, d. i. Çiva und Vishṇu in einer Gestalt. Stehend mit Nimbus gegen ein großes Rückstück, mit vier Armen, in der hinteren rechten Hand einen muschelartigen Gegenstand vor einem zackigen gestielten Blatt haltend, links hinten auf dem ausgestreckten Zeigefinger ein kleiner Flammenberg; die rechte vordere Hand mit Betschnur vor der Brust; die linke auf eine kantige Keule gestützt. Der Rock ist ornamentiert wie in Abb. 130. Überreicher Schmuck: zweifache Oberarmbänder, dreifache Pulsringe, Gürtelbänder, tiefhängendes Upavîta, auf den Schultern Makara-Köpfe wie bei Abb. 126, reiche Zierate an der Krone und Diadem. Rechts und links von der Mittelfigur je eine stehende weibliche Figur, die Hände vor dem Leib, die rechte mit Lotusknospe in der rechten Hand, beide mit Nimbus, wohl die beiden Gemahlinen Rukminî und Satyabhâmâ darstellend. Am Rückstück aufsteigende Lotusblätter mit Lotusknospen in mehrfachen Ranken; auf dem Nimbus die Enden der Kronzierate. Ähnliche Darstellungen im Museum Batavia Nr. 104a (O. D. 941), 256a (O. D. 940) und 257 (O. D. 938); letztere besonders schön; die Frauen schrägstehend (siehe Krom Tijdschrift 1912, p. 470ff., de Beelden van Tj. Rimbi, Havell a. p. 74, Tafel 26; Dowson p. 117).

Abb. 143 (Kinsbergen 250). Rückseite eines der Râkṣasa's, Tempelwächter, vom Panataran, datiert 1322 A. D. Eine mächtige stehende Gestalt, die rechte Hand auf Keule gestützt mit einem breiten Haarüberwurf, dicker Schlange als Upavîta; der Rock um den Leib gegürtet mit zwei dicken Knoten und seitlich abfallenden Bändern; unten reliefierte Darstellung wohl einer Tierfabel: ein stehendes Rind, darauf ein Chameleon, rückwärts Berg- und Baumszenerie. Rechts neben der Figur ein Lotusbündel. Siehe Rapp. 03, p. 23; Notulen B. G. 1893, p. 76.

Abb. 144 (Kinsbergen 223). Kediri, jetzt Museum Batavia; sitzende männliche Gestalt in Buddhahaltung auf doppeltem Lotuskissen gegen Rückstück mit Nimbus; beide Hände geöffnet auf den Knieen, in der linken Hand eine kleine Lotusknospe; Bauchband und gewöhnlicher Zierat. Vermutlich ältere Darstellung unter mitteljavanischem Einfluß.

Abb. 145 (Kinsbergen 222). Kediri, jetzt Museum Batavia (Verbeek 522); Trimûrti sitzend auf einfachem Fußgestell mit abgerundeten Ecken ohne Lotus. Das Rückstück nur bis in Kopfhöhe reichend. Die Hände wie bei 144; sehr einfacher Schmuck; der mittlere Kopf trägt einen hohen Kronaufsatz über dem Diadem. Ein ähnliches Stück, doch provinzieller, einen Brahmâ darstellend von Padoesan, datiert 1303, jetzt Museum Modjokerto Nr. 65 und 66, Photo O. D. 1738; vergl. Kinsbergen Tafel 223—227.

Abb. 146 (Photo O. D. 1306, Ned. Jnd. I, p. 103). Badjang Ratoe (Verbeek 462), Distrikt Madjaagoeng, Abteilung Djombang. Ein Tor aus Backsteinen mit pyramidalem Turm; das einzige Monument Ostjavas, dessen Dach erhalten ist. Der Torbau ist 16 m hoch; ein sehr schmaler und sehr hoher Eingang, der Mittelteil des unteren Gebäudekernes mit Mittelband, doch nicht umlaufend und seitlich je eine Nische; der Dachansatz verhältnismäßig weit vorstoßend; das Dach selbst besteht aus vielfachen allmählich verjüngten wagerechten Abstufungen ähnlich wie bei Abb. 147. Die anschließende Mauer ist zerstört. Vergleiche den Tempel von Bangkal (Photo O. D. 1276—82, 1388—93) und das Tor von Djedoeng (O. D. 1257—75); siehe Krom in Rapp. 13 und in Ned. Indie, Jahrgang 1916, Heft 3.

Abb. 147 (Kinsbergen 243). Architekturdetail des Tjandi Papoh, Ostjava, etwa aus dem Anfang des 14. Jahrh. Ein kleines Tempelmodell im Stil der späteren ostjavanischen Tempel. Der untere Tempelkern auf hohem glatten Sockel mit viereckigen Nischen an jeder Seite, die Wände vollkommen aufgelöst durch mehrfach vor- und zurückspringen-

des Leistwerk und Mittelband. Über den Nischen je ein Banaspatikopf mit Händen und ornamentaler Umrahmung (vergl. Abb. 129). Das Dach turmartig in drei sich verjüngenden, immer niedriger werdenden Abstufungen mit sehr schweren Eck- und Mittelantefixen und tief eingezogenem Kern; in den Ornamenten ist zum Teil das Banaspati-Motiv noch erkennbar. Die Bekrönung besteht aus einem flaconartigen glattem Aufsatz, der oben geschweift ist und unten eine Reihe Lotusblätter mit zwei Reihen kleiner Rechtecke darauf trägt (vergl. das Unterband, Abb. 120, 121); als Fußstück des Aufsatzes dient eine schmale Platte, die den drei unteren Etagen ähnelt, wobei aber die Antefixe ganz in die Breite gezogen sind. Gesamtansicht Kinsbergen, Tafel 244.

Abb. 148 (Aufn. With). R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 1763, Kat. p. 14. „Arddhanârî, Vereinigung in einem Körper von Çiva mit seiner Gemahlin Pârwatî. Die männliche Hälfte an der rechten, die weibliche an der linken Seite. Stehend auf einem runden Lotuskissen, mit Hinterplatte und Aureole. Vier Arme: in der hintern linken Hand der Fliegenwedel, in der rechten die Gebetschnur. Die vordere linke Hand geöffnet und längs des Körpers mit der Fläche nach außen herabhängend. Der vordere rechte Arm beschädigt. Mit zwei Halsschnüren, Upawîta, Brust- und Bauchband, Oberarm- und Knöchelringen." Höhe 73 cm.

Abb. 149 (Kinsbergen 233). Kediri; stehende vierarmige Gestalt, Provenienz unbekannt.

Abb. 150 (Aufn. With). R. E. Museum Leiden Nr 1403, 2798, Kat. p. 15. „Umâ (Pârwatî), die Gemahlin von Çiva als Mahâdewa, in stehender Haltung mit vier Armen. In den zwei vorderen Händen eine konische Lotusblume unter den Brüsten, in den beiden hinteren Händen Gebetschnur mit Rosette (rechts) und der Fliegenwedel (links). Hinter dem Kopf eine Aureole mit Strahlen. Die Kopfbedeckung mit emporwehenden Schleifen." Zu bemerken ist hier der um die ganze Gestalt herumlaufende wellige Strahlenkranz, ein typisches Merkmal des Madjapahit Stiles.

Abb. 151 (Aufn. With). R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 3151, Kat. p. 6. „Çiva als Mahâdewa, mit vier Armen, stehend auf einem Lotuskissen gegen ein oben etwas rund endendes Rückenstück. In den emporgehobenen hintern Händen rechts die Gebetschnur, links der Fliegenwedel; in den vor dem Körper aufeinander gelegten vordern Händen einen unbestimmbaren Gegenstand (Lotus?) haltend. Die scharf hervortretenden Ornamente bestehen aus: Ohrhängern, doppelten Armbändern und Pulsringen, Knöchelringen mit großen platten Stücken vorn auf dem Fuß, Halsring, Brustschmuck, Bauchbändern und zur Seite des Körpers gegen das Rückenstück aufsteigenden slendang-Enden. Die ganze Figur ist von gegen das Rückenstück ausgehauenen Strahlen (?) umgeben. Das Antlitz und die Coiffure etwas beschädigt, sonst aber gut konserviert. Ziemlich gut gearbeitet. Madjapahit-Typus. Wlingi (Blitar)." Höhe 70 cm.

Abb. 152 (Kinsbergen 227). Kediri, jetzt Museum Batavia. Stehende Gestalt gegen Rückstück, vierhändig, rechts Fliegenwedel, links anscheinend ein Lotus; die beiden unteren Hände vor dem Leib; hinter den Ohren sehr reicher Kettenschmuck, der vom Diadem herabfällt. Rechts und links je eine Vase mit Lotus. Am Fußstück eine Inschrift, datiert 1413 A. D.; vergl. Kinsbergen, Tafel 83, Pekalongam.

Abb. 153 (Kinsbergen 226). Kediri, jetzt Museum Batavia; sitzende männliche Gestalt auf doppeltem Lotuskissen; vierarmig, die beiden vorderen Hände im Schoß mit einer Lotusknospe, in der hinteren linken Hand der Fliegenwedel, in der rechten ein nicht näher zu bestimmender Gegenstand. Das oben spitz zulaufende Rückstück ist an den Ecken kantig gebrochen. Die Enden der Diadembänder liegen auf dem Nimbus. Der reiche Schmuck wie gewöhnlich mit Bauchband und Upavîta. Das Gesicht zeigt deutlich den späteren ostjavanischen Typus der Madjapahit-Zeit.

Abb. 154 (Photo O. D. 1318). Kopffragment, jetzt Museum Batavia Nr. 312. Javanischer Gesichtstypus; große ornamentale Flügel seitlich des Kopfes; im Ohr merkwürdig große büchsenartige Anhänger; Wajangtypus. Vergl. Kopf von Sisipan Westjava, Abb. Kinsbergen, Tafel 16.

Abb. 155 (Photo O. D. 1323). Kopf eines Buddha von Rawapoeloe, jetzt Museum Batavia Nr. 234. Ohne Ûrṇâ mit sehr hohem Haarschopf und einem Knauf darauf; Nase und der obere Teil des Nimbus zerstört; anscheinend unter siamesischem Einfluß. Siehe Krom, Rapp. 1912, zu Tafel 10.

Abb. 156—157 (Aufn. With). R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 3288 Kat. p. 27. „Götterbild, oberhalb der Knie beschädigt, stehend, mit hoher, schön verzierter Kopfbedeckung und reich gekleidet und verziert mit einfachen Oberarmringen und verzierten dreifachen Pulsringen. Die linke Hand auf der rechten, die geschlossen und vor der Brust emporgehoben ist. Angeblich von Bali stammend." Höhe 63 cm. Vergl. ein ganz ähnliches Stück im Museum Zwolle, Holland, Abb. Ned. Ind., 2. Jahrg., p. 378.

Abb. 158 (Aufn. With). Bronze R. E. Museum Leiden Nr. 1403, 2843, Kat., p. 72. „Kârtikeya oder Skanda ist der Sohn Çivas und Pârwatîs, oder nach einer anderen Legende von Çiva allein, der Gott des Krieges und der Führer der himmlischen Heerscharen; auf dem Pfau sitzend, mit emporgezogenem linken Bein, in den Händen von hinten nach vorn: rechts in der dritten ein Dolch, in der vierten der Diskus und in der fünften eine kleine Keule, während die sechste oder untere mit der Fläche nach vorn emporgehoben ist. Links ist die obere abgebrochen, die zweite undeutlich, die dritte trägt einen kleinen runden Schild, die vierte einen Vogel (?), die fünfte eine kleine Keule und die sechste Hand ist mit der Fläche nach vorn gestreckt. Auf einem ovalen Kissen, das auf einem länglich viereckigen Fußstück ruht. Statt eines Upawîta gehen von der Mitte der Halskette zwei dünne Schnüre nach unten und längs der rechten

Seite nach hinten. Das rechte Bein mit einem Band, an dem ein Schellchen hängt. Der Pfau ist hier von der Seite gesehen. Der Gott bekleidet mit einem kurzen Tuch, das oberhalb der Knie endet." Patina hart und glatt, braun=schwarz. Höhe 14 cm.

Abb. 159 (Aufn. With). Bronze, R. E. Museum Leiden. Gott oder Heiliger gegen einen Sembojabaum stehend, auf sechsseitigem Fußstück. Mit vier Armen, von denen der rechte hintere abgebrochen ist. Die beiden vorderen Hände halten vor der Brust einen undeutlichen Gegenstand. Auf dem Kopf eine knopfförmig endende Mütze; mit Halskette, Upavîta, Hüftrock mit seitlich je drei knotenartigen Verdickungen.

Abb. 160. Tierplastik; zwei liegende Ferkel oder Hunde; von Badung, Bali stammend, jetzt Kollektion Dr. G. Krause, Haag=Soerabaja. Länge 30 cm. (Klischee Ned. Ind., Jahrgang 2, p. 271.)

* * *

LITERATURVERZEICHNIS

Aalst, J. van, Opgave van basreliefs van den Boro Boedoer, niet afgebeeld bij Wilsen in Not. Bat. Gen. 1897, bijlage III.

Bastian, A., Indonesien oder die Insel des malayischen Archipels, 1884—89.

Borel, H., De Chineezen in Nederlandsch Indië, 1900.

Brandes, Dr., J. L. M., Nog eens over de beelden van Tjaṇḍi Tumpang in Not. Bat. Gen. XXXIX., bijlage III.

Brandes, H., Pararaton of het boek der Koningen van Toemapèl en van Madjapahaït, 1896.

Brandes, De makara als vortressieraad in Tijdschr. Ind. T. L. en VK. XLVIII. p. 21–36.

Brandes, Een Buddhistisch monniksbeeld en naar aanleiding daarvan het een en ander voer eenige der voornaamste mudrâs in Tijdschr. Ind. T. L. en VK. XLVIII. p. 37–56.

Brandes, Archaeologisch onderzoek op Java en Madoera, Band I: Beschrijving van de ruine bij de desa Toempang, genoemd Tjandi Djago, 's Gravenhage en Batavia 1904. — Band II: Beschrijving van Tjandi Singasari en de wolkentooneelen von Panataran. 's Gravenhage en Batavia 1909.

Brandes, Eene fraaie variatie van het Olifant=, vish= of Makara=ornament in Not. Bat. Gen. 1901, bijlage VI.

Brouwer, van Limburg, Steenen beitels in het Museum van het Bataviaasch Genootshap in Tijdschr. Ind. T. L. en VK. XVIII.

Brumund, J. F. G., Bijdragen tot de Kennis van het Hindoeisme op Java in Verh. Bat. Gen. Deel XXXIII, Batavia 1868. p. 1—307.

Bijdragen tot de Taal=, Land en Volkenkunde van Nederlandsch Indië uitgegeven door het koninklijk Instituut vor Taal=Land en Volkenkunde van Ned.=Indië.

Cohen Stuart, A. B., De Kawi Oorkonden, 1875.

Crawfurd, J, History of the Indian Archipelago. Edinburgh 1820.

Dowson, J., A classical dictionary of Hindu mythology and Religion, Geographie, History and Literature, Trübner, London 1879.

Encyclopaedie van Nederlandsch Oost Indië. I. u. II. Band. Neudruck 1917, 1918; III. Band. 1. Auflage. 's Gravenhagen Brill.

Erp. T. van, in Twentieth Century Impressions of Netherlands India, herausgeg. von Wright, 1909.

Fergusson, History of Indian and eastern Architecture, London, Murray 1899; Java: p. 637—662.

Friederich, R., Inscriptien van Java en Sumatra in Verh. Bat. Gen. Deel XXVI.

Gids voor bezoeker van de Indische Tentoonstelling in het stedelijk Museum te Amsterdam, 1901.

Guide à travers la section des Indes Neerlandaises de l'Exposition Universelle à Paris, 1900, la Haye, 1900.

Groeneveldt, W. P. u. Brandes, Catalogus der Archaeologische Verzameling van het Bat. Gen. v. K. en W., Batavia 1887.

Groneman, Dr. S., Tjandi Parambanan op Midden=Java na de ontgraving, Leiden, 1893.

Groneman, a) De Hindoe bouwallen in de Parambanan Vlakte, van Dorp, Semarang 1900. (Abgekürzt: Groneman, a.)

Groneman, b) Ruins of buddhistic temples in the Praga valley, Tjandis Barabudur, Mendut and Pawon; Benjamins, Semarang 1912; auch in holländischer Sprache (abgekürzt: Groneman, b).

Groneman, The Tjandi Barabudur in Central=Java. Semarang 1901.

Groneman, De bouvallen van Parambanan; Gids, Jogjakarta 1897.

Groneman, Oudheidkundige Aanteekeningen I–IV., Semarang 1904ff., in Teil I: De Zesde Boeddha van den Baràboedoer.

Grünwedel, A., Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Leipzig, Brockhaus 1900.
Grünwedel, Bhṛkuṭî, in Ethnologisches Notizblatt, II. 1899.
Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Berlin 1900, II. Auflage 1919.
Hazeu, G. A. J., Bijdrage tot de Kennis van het Javaansche Tooneel, 1897.
Havell, a) Indian sculpture and painting. Murray 1908.
Havell, b) The Ideals of Indian art. Murray 1911.
Hoëvell, W. R. van en Friederich, R., Bevedeneerde beschrijving der Javaansche monumenten van het Kabinet van oudheden van het Bat. Gen. van K. e. W. in Verh. Bat. Gen. Deel XXI. p. 1—131 u. XXIII. p. 10—32.
Hoëvell. Reis over Java, Madoera en Bali, 1849—1854.
Ijzerman, J. W., De Neventempels von Tjandi Sewoe in Bouwkundig Tijdschrift. Deel XIX., vierde stuk 1901.
Ijzerman, J. W., Beschrijving der Oudheden nabij de Grens der Residenties Soerakarta en Djokjakarta; met Atlas Batavia 1891.
Jochim, E. F., Aanteekeningen naar aanleiding van een bezoek van den Boro=Boedoer in Tijdschr. Ind. T. L. en Vk. Deel XLVIII. p. 13—20.
Junghuhn, F. W., Topographische und naturwissenschaftliche Reisen durch Java, 1845.
Iuynboll, Dr. H. H., Katalog des Ethnografischen Reichsmuseums, Band V., Javanische Altertümer, Deutsche Ausgabe E. J. Brile, Leiden, 1909.
Iuynboll, H. H., Gids der Tentoonstelling van voorwerpen uit Bali, Leiden 1907.
Kern, H., De wij=inscriptie op het Amoghâpacabeeld van Padang=Tjandi in Tijdschr. Ind. T. L. en Vk. XLIX.
Kern, Geschiedenis van het Buddhisme in Indië, Haarlem, 1882—1884.
Kern, Sanskrit=inscriptie van Java, van 654 Çâka in B. T. L. Vk. 4te volg. X. p. 123ff.
Kern, Eene indische Sage in Javaansch Gewaad, 1876.
Kern, Over de oud=Javaansche Vertaling van het Mahabharata, 1877.
Kern, Over de Vermenging van Ciwaïsme en Boddhisme op Java naar aanleiding van het oud=Javaansche Gedicht Sutasoma, 1888.
Kersjes, B. en den Hamer, C., De Tjaṇḍi Mĕndoet voor de restauratie. Batavia 1903.
Kinsbergen, J. van, Oudheden op Java 1872—1884; dazu Catalogus der Photografien naar Oudheden van Java door J. van Kinsbergen.
Knebel, J., De Doerga=voorstelling in de beeldhouwkunst en litteratuur der Hindoes in Tijdschr. Ind. T. L. en Vk. XLVI, p. 213—240.
Knebel, J., Prototype en variant in de Doerga=voorstelling van de Hindoesche beeldhouwkunst op Java in Tijd. Ind. T. L. en Vk. XLVIII. p. 317—338.
Krom, siehe Anhang, passim; zahlreiche Aufsätze und Berichte bes. in den Rapporten, Tijdschrift, Ned. Indie Oud en Nieuw.
Leemans, Dr. C., Beschrijving van de Indische Oudheden van het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, Leiden 1885.
Leemans, Over metalen beeldjes uit Java (Versl. Méd. Kon. A. K. en W.; Afdeeling Letterkunde III.
Leemans en Wilsen, Boro=Boedoer op het Eiland Java, Leiden 1873.
Leemans, Javaansche Tempels bij Prambanan in Bijdr. T. L. Vk. III. p. 1—26.
Lith, P. A. van der., Neederlandsch Oost=Indië, beschreven en afgebeeld voor het Neederlandsche Volk. Leiden, 1893—1894.
Loebèr, Jr. J. A., Javanische Schattenbilder, 1908,
Mayer, L. Th., De Javaan als Mensch en als lid van het Javaansche Huisgezin, 1894.
Mayer, Een Blick in het Javaansche Volksleven, 1897.
Meyer, A. B., Alterthümer aus dem ostindischen Archipel. Leipzig 1884.
Müller, Joh., Über Alterthümer des ostindischen Archipels. Berlin, Asher & Co. 1853.
Nederlandsch Indië Oud en Nieuw, Amsterdam mit Aufsätzen von Dr. Krom.
Notulen van de algemeene en directievergaderingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschapen.
Oudheidkundige Aanteekeningen siehe Groneman.
Oudheidkundig Verslag, in Jahrgang 1914 Bijlage D. u. E. Ergänzung des Katalogs zu Kinsbergen von Dr. Krom.
Pleyte, C. M., Die Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Boro=Budur, Amsterdam 1901.
Pleyte, Indionesian Art. Nijhoffs 's Gravenhage 1901.
Pleyte, Bijdrage tot de kennis van het Mâhâyana op Java in B. T. L. Vk. 6. volg. VIII. p. 362—380 u. X. p. 195—202 u. Tijd. Ind. T. L. en Vk. XLIX. p. 178ff.
Raffles, T. S., Antiquarian, architectural and landscape illustrations of the History of Java. London 1844.

Raffles, The history of Java. London 1817.

Rapporten van de Commissie in Ned.-Indië voor oudheidkundig onderzoek op Java en Madoera ab 1901; uitgegeven van het Bat. Gen. v. K. en W. Albrecht-Nyhoff. Batavia 's Gravenhage. Darin wichtig:

Rapp 1901: Bijl. 11b. p. 18. Knebel. Beschr. van de beelden in de Chineesche Kerk by Goenoeng Sari te Weltevreden.

Rapp 1902: Bijl. 15 p. 35. Knebel, Beschr. van de arch. verzaameling te Djogdjakarta; Bijl. 16 p. 146. Derselbe, Beschr. van de steenen hindoebeelden op het erf van den Heer van Kraag te Djogdjakarta; Biyl. 14. Tjandi Bima.

Rapp 1904: Bijl. 29 p. 159. Dr. Brandes: De Troon van de hoofdkamer van den Hoofdtempel van het Tjandi Sewoecomplex, vergeleken met de Troonen in de Tjandi Mendoet en de Tjandi Kalibening.

Rapp 1907: p. 12ff. Beschr. von de Hindoe Oudheiden in de afdeeling Madjâkertâ; p. 144ff. Beschr. v. d. H. Oudh. i. d. afd. Soerabaja.

Rapp 1908: Bijlage 42, Knebel. Beschr. v. d. Hindoe Oudh. in de afd. Blitar Res. Kediri; in Bijl. 43. Dasselbe für Toeloeng-agung Res. Kediri, in Bijl. 44. Dasselbe für Kediri Res. Kediri.

Rapp 1909: p. 20. Knebel. Inventarisatie . . . in de Vlakten van Prambanam.

Rapp 1911: p. 117. Dr. Krom, Inscriptie van Kṛtanagara van 1188. — p. 138 Bijl. 63, Knebel. Beschr. v. d. H. Oudh. in de Res. Kedoe.

Rapp 1912: p. 1. Dr. Krom, De buddhistische bronzen in het Museum te Batavia.

Reuvens, C. J. C., Verhandeling over drie groote steenen beelden, in den Jare 1819 uit Java naar de Ned. overgezonden. Amsterdam 1826.

Rao, T. A., Gopinatha. Elements of Hindu Jconographie, Madras 1914, 2 Bände.

Saher, E. A. von, De versierende Kunsten in Nederlandsch Oost-Indië; eenige hindoemonumenten op Midden Java. Haarlem, Bohn 1900.

Serrurier, L., De Wajang Poerwa, eene Ethnologische Studie, 1896.

Scheltema, Monumental Java, London, Macmillan, 1912.

Smith, V. A., A history of Fine Art in India and Ceylon, Oxford 1911.

Stoenner, H., Steinskulpturen von der Insel Java, in Zeitschrift für Ethnologie XXXVI, Berlin 1904, p. 519.

Tissandier, A., Cambodge et Java. Ruines Khmêres et Javanaises, Paris, 1896.

Tijdschrift voor Indische Taal-, land- en volkenkunde, nitgegeven door het Bat. Gen.; Batavia 's Gravenhage.

Verbeek, Dr. R. D. M., Oudheden van Java in Verh. Bat. Gen. Deel XLVI, 1891.

Verbeek, Dr. R. D. M., Oudheidkundige Kaart van Java in Verh. Bat. Gen. Deel XLVI; 4 Karten.

Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschapen.

Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschapen.

Veth, Java. Geographisch, Ethnologisch, Historisch; 2. Druk. Haarlem 1907. 1. Druk 1878.

Wright, A., and O. T. Breakspear, Twentieth Century Impressions of Netherlands India, 1909; siehe Erp.

In Vorbereitung das große Werk über Boro Budur von Dr. Krom und Oberst van Erp.

ANMERKUNGEN ZUM STUDIUM:

Liste der fotografischen Aufnahmen der „Oudheidkundige Commissie“ (bezeichnet im Text unter O. D. = Oudh. Dienst) in Rapporten 1911 für Nummer 1—1256; von 1257 ab im Oudheidkundige Verslag 1912ff.

Zusammenstellung der Haupttempel im Oudheidk. Verslag Jahrgang 1912 und zwar für Mitteljava. IV. Kwartaal, Bijlage Q, für Ostjava I. Kwartaal, Bijlage A.

Gesamtinventarisation der Denkmäler ist in Arbeit; nur abgeschlossen ist Westjava in Rapporten 1914 „Inventarisatie der hindoe-Oudheden onder leiding van Dr. N. J. Krom, Eerste Deel, Westjava.“

Für die übrigen Provinzen gilt noch Verbeek in Verh. Bat. Gen. Deel XLVI, 1891; Ergänzungen in den vielfachen, lokalen Inventarisationsaufnahmen in Rapporten ab Jahrgang 1901.

Weitere kurze Übersichten noch in „Encyclopaedie van Ned. Oost Indië; Band III. p. 127 unter dem Stichwort „Oudheden“ und in der Neuauflage II, 1918, im Abschnitt „Kunst beeldende“ von T. B. Roorda, sowie unter „Kunstgeschiedenis (hindoejavaansche)“.

* * *

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

* * *

VERZEICHNIS DER PLÄNE

* * *

INHALTSÜBERSICHT

III.

BILDFOLGE UND GRUNDRISSE

*   *

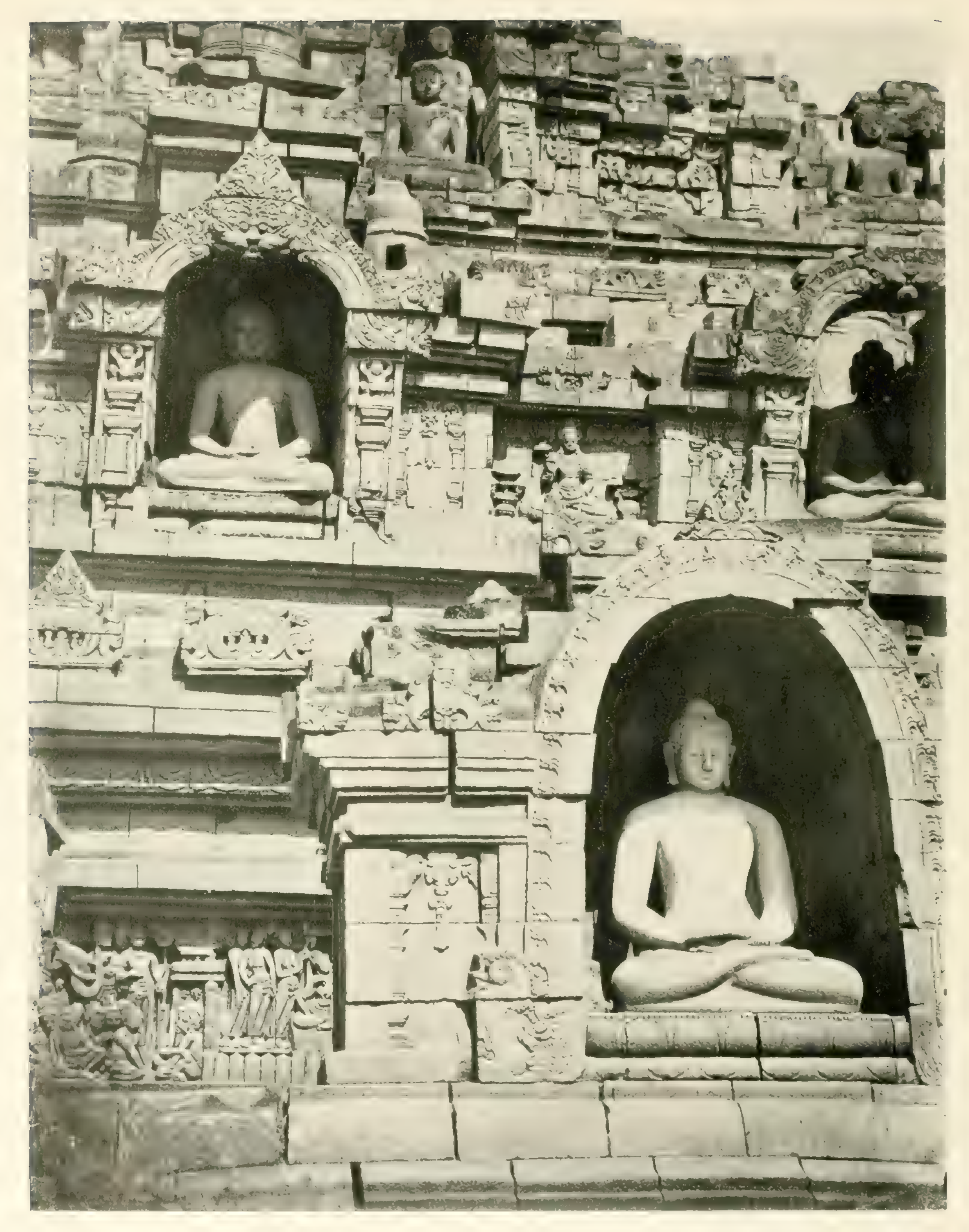
*





BORO BUDUR: GESAMTANSICHT

1



BORO BUDUR: TEIL DER AUSSENSEITE WEST



BORO BUDUR: MAKARA ALS WASSERSPEIER

3



BORO BUDUR: TERRASSENUMGANG



BORO BUDUR: TREPPENAUFGANG VIERTE GALERIE



BORO BUDUR: KREISTERRASSEN

6



BORO BUDUR: OBERSTE BALUSTRADE UND UMGANG

7



BORO BUDUR, OSTSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, SÜDSEITE, UNTERE BALUSTRADEN BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, WESTSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR. OBERE BALUSTRADE. BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, DAGOBS DER KREISTERRASSEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

13



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

14



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

15



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

16



BORO BUDUR · RELIEF VOM SOCKELFUSS

17



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

18



BORO BUDUR RELIEF VOM SOCKELFUSS

19



BORO BUDUR: RELIEFS VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITTE



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT

21



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT

22



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT



BORO BUDUR: UNVOLLENDETES RELIEF VOM SOCKELFUSS

24



BORO BUDUR, 1 GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEF



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT
RECHTE BILDHÄLFTE ZU RELIEF 27



BORO BUDUR, I GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT
LINKE BILDHÄLFTE ZU RELIEF 26



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT

BORO BUDUR, SOCKELFUSS: RELIEFAUSSCHNITT

BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, OBERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, OBERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, 2. GALERIE, HÜGELWAND: RELIEF

32



BORO BUDUR, 2 GALERIE, HÜGELWAND· AUSSCHNITT ZU ABB 32

33



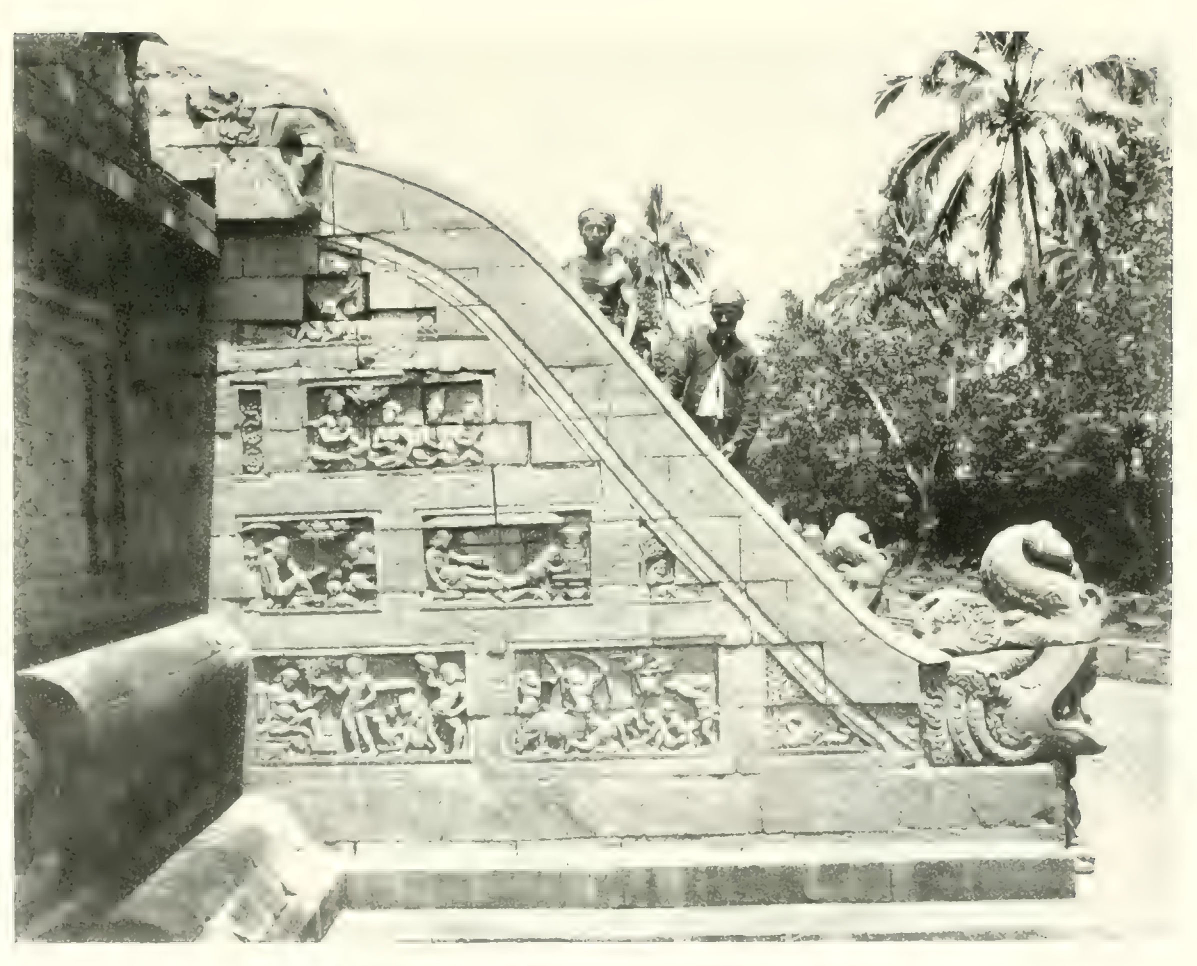
R. E. MUSEUM LEIDEN:
KOPF EINER GOTTHEIT, RELIEFFRAGMENT



R. E. MUSEUM LEIDEN: KOPFFRAGMENT



TJANDI MENDOET: SÜDWESTANSICHT



TJANDI MENDOET: TREPPENFLÜGEL

37



TJANDI MENDOET, SOCKEL: RELIEFPANEEL



TJANDI MENDOET, SOCKEL: RELIEFPANEEL



TJANDI MENDOET, ZELLA: BODHISATTVA, NEBENFIGUR ZU ABB. 41



TJANDI MENDOET, ZELLA BUDDHA AMITABHA

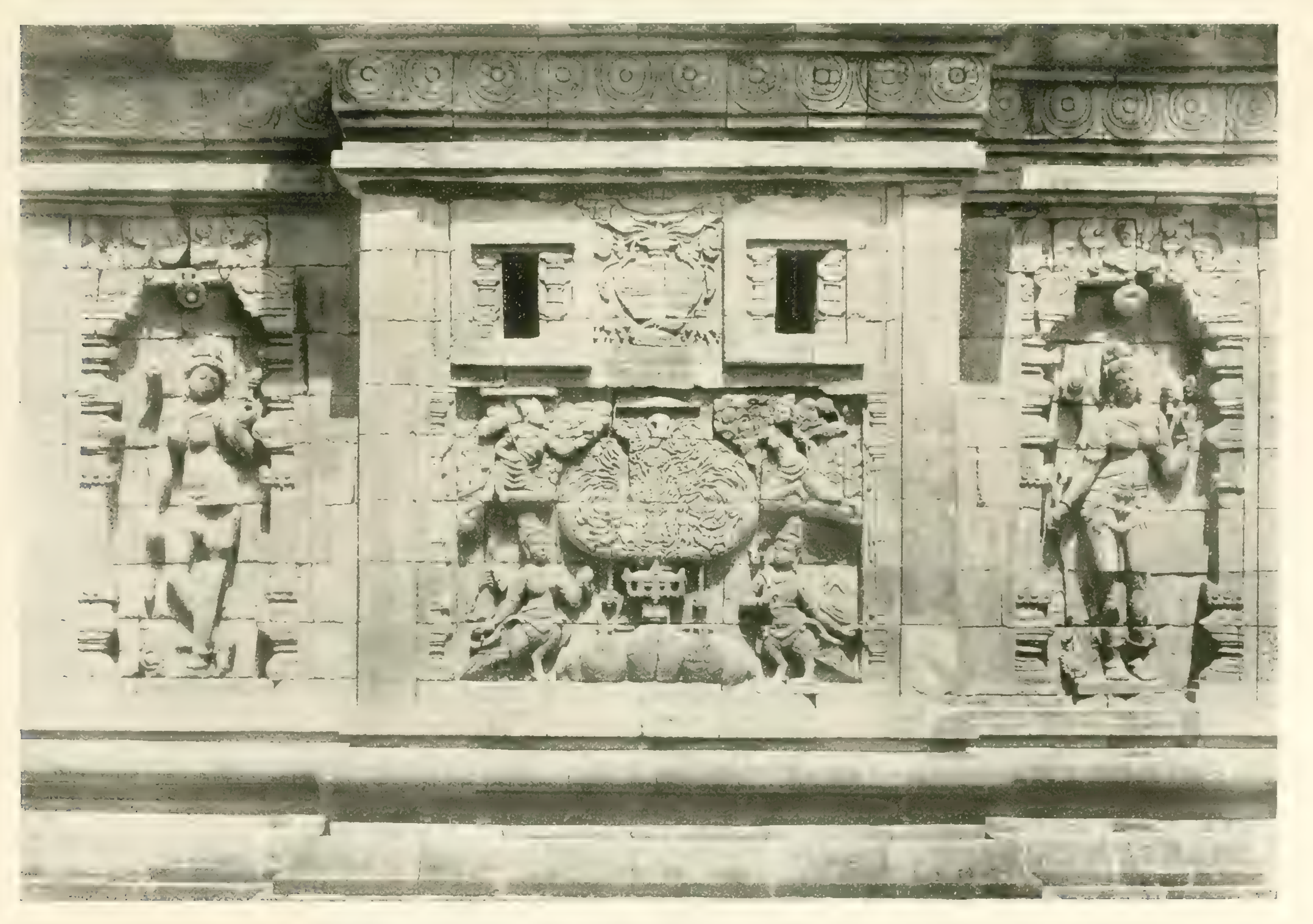
41



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇÂKYAMUNI, BRONZE



TJANDI PAWON: ANSICHT VON WESTEN



TJANDI PAWON: RÜCKSEITE DES TEMPELKERNES



TJANDI PAWON SÜDWESTGIEBEL BODHISATTVA



TJANDI KALASAN: HAUPTSEITE, OSTEN



TJANDI KALASAN ECKANSICHT



TJANDI KALASAN: NISCHE



TJANDI KALASAN, DACHBEKRÖNUNG: BUDDHAGESTALT



VIHÂRA SARI: SEITENANSICHT

50



VIHÂRA SARI: BODHISATTVA



TJANDI SEWOE: ECKANSICHT

52



TJANDI SEWOE, VESTIBUL: SEITENNISCHEN



TJANDI SEWOE: SEITENFASSADE VON EINEM DER NEBENTEMPEL



TJANDI SRIKANDI, DIENG: VISHṆU, RELIEFPANEEL AN DER NORDSEITE



TJANDI POENTADEWA, DIENG: ECKANSICHT



TJANDI BIMA DIENG: GESAMTANSICHT



TJANDI BIMA: KOPF AUS EINER DER DACHNISCHEN



TJANDI BIMA: KOPF AUS EINER DER DACHNISCHEN



BAGELEN, DIENG: NANDI

60



TJANDI ARDJOENA. MAKARA, ALS SEITLICHES TÜRPFOSTENENDE

61



TJANDḶ PRAMBANAN: SÜDOSTECK DES ÇIVATEMPELS UND VISHṆUTEMPEL



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL: HAUPTSEITE OST



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL: HAUPTZELLA MIT VESTIBÜLGANG



TJANDI PRAMBANAN. ÇIVATEMPEL HAUPTZELLA: ÇIVA MAHÂDEVA

65



TJANDI PRAMBANAN,
ÇIVATEMPEL, AUSSENNISCHE DER BALUSTRADE: 3 APSARASA'S



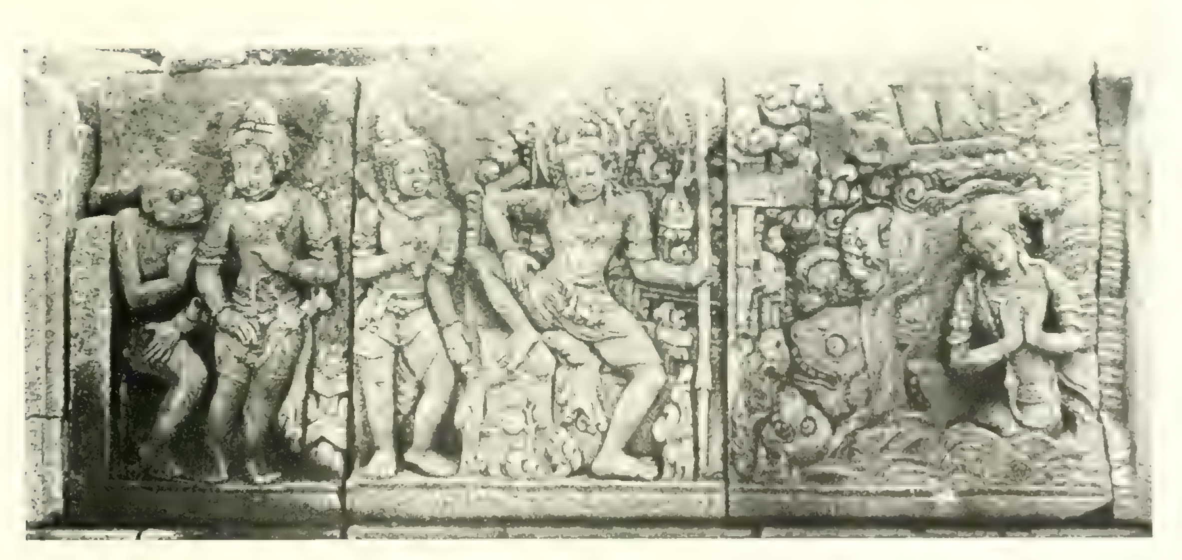
TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL. AUSSENSEITE DER BALUSTRADE
3 MÄNNLICHE GESTALTEN. SEITENRELIEF ZU ABB 66

67



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, UMGANG, AUSSENWAND:
RELIEF AUS DEM RÂMAYÂNA





TJANDI PRAMBANAN. ÇIVATEMPEL. UMGANG. AUSSENWAND.
2 RELIEFS AUS DEM RÂMAYÂNA



TJANDI PRAMBANAN, VISHṆUTEMPEL: RELIEFFRAGMENT



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL: RELIEF DER VIERTEN REIHE



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, VIERTE RELIEFREIHE: MITTELBILD



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, VIERTE RELIEFREIHE: MITTELBILD, OBERTEIL VON ABB. 72

73



MUSEUM JOGJAKARTA: RELIEFFRAGMENT. KÄMPFENDE RIESEN



MUSEUM MAGELANG: RELIEFFRAGMENT



TJANDI NGAWEN, TÜRSTURZ: VIER FRAUEN IN WOLKEN, RELIEF

76



JOGJAKARTA: RELIEFFRAGMENT

77



VIHÂRA PLAOSAN, HAUPTGIEBEL WEST: BODHISATTVA, RELIEFPANEEL



VIHÂRA PLAOSAN, NÖRDLICHES KLOSTER, NÖRDLICHER INNENRAUM
MAITRÈYA. ALTAR NEBENFIGUR



VIHÂRA PLAOSAN, NÖRDLICHES KLOSTER, VESTIBÜL:
SÜDLICHE NISCHE MIT BODHISATTVA-FIGUR



VIHÂRA PLAOSAN, NÖRDLICHES KLOSTER, NÖRDLICHE VESTIBÜL-
NISCHE MAITRÊYA



VERMUTLICH VIHÂRA PLAOSAN: TÂRÂ



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇAKTI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇATKI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: PADMAPÂṆI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇAKYAMUNI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN · PADMAPÂṆI · BRONZE

87



TJANDI BANON: VISHṆU MIT GARUḌA



MUSEUM FOLKWANG, HAGEN I W. ÇIVA BRONZE



TJANDI BANON: BRAHMÂ



R. E. MUSEUM LEIDEN. ÇIVA ALS GURU, RELIEFFRAGMENT



DIENG: KOPFFRAGMENT



PEKALONGAM, DIENG: ÇIVAITISCHE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



BAGELEN, DIENG, WANASABA:
ÇIVAITISCHE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



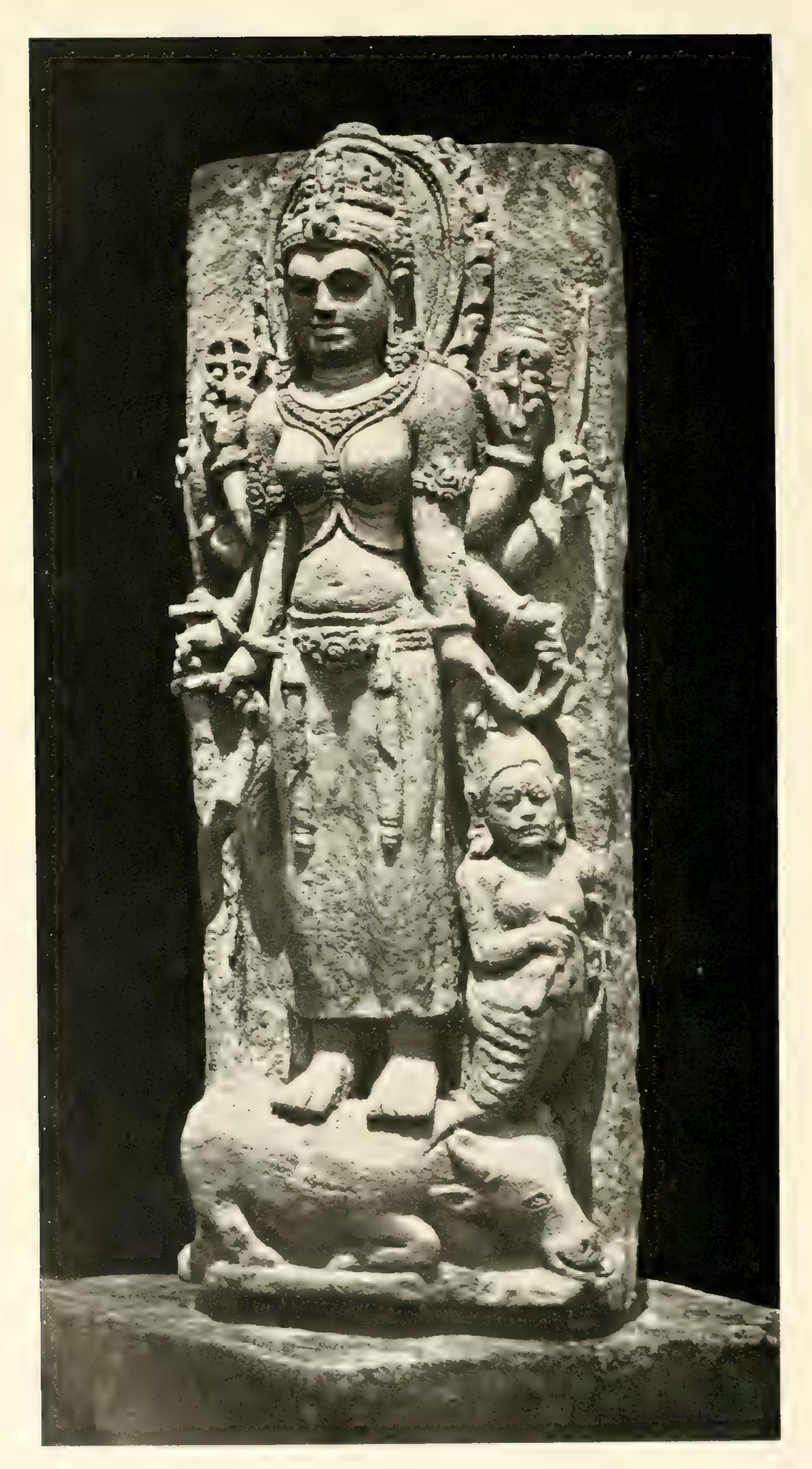
DIENG, MUSEUM BATAVIA: ÇIVA



DIENG: ÇIVA IN EINER NISCHE



R. E. MUSEUM LEIDEN: AMITÂBHA, BRONZE



BAGELEN, DIENG: DURGÂ



PROVENIENZ UNBEKANNT. ÇIVA

99



TJANDI PARIKĔSIT, DIENG: GANEÇA

100



MUSEUM JOGJAKARTA. VOM PRAMBANAN: OPFERALTAR MIT NANDIKOPF

101



R E MUSEUM LEIDEN: DURGÂ, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇIVA ALS KÂLA. BRONZE



MUSEUM BATAVIA: VADSCHRAPÂṆI ALS DHARMAPALA, BRONZE



MUSEUM BATAVIA VADSCHRAPÂNI ALS DHARMAPALA BRONZE
RÜCKANSICHT ZU ABB 104

105



DIENG, BANDJARNEGARA: 3 MÄNNLICHE GESTALTEN, TELE



TJANDI SINGASARI · SÜDOSTANSICHT

107



TJANDI PANATARAN: HAUPTSEITE WEST, NÖRDLICHE HÄLFTE



TJANDI PANATARAN: SÜDWESTECKE MIT TREPPENAUFGANG



TJANDI PANATARAN, SOCKEL, NORDSEITE: RELIEFBILD, SITA MIT DIENERIN



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA. RELIEFFRAGMENT

111



MUSEUM MODJOKERTO: VISHṆU AUF GARUḌA



R. E. MUSEUM LEIDEN KÂMA BRONZE

113



DJIEMBE, JETZT BORO: GANEÇA



DJIEMBE, JETZT BORO: GANEÇA, RÜCKSEITE ZU ABB. 114

115



TJANDI DJAGO: SÜDWESTANSICHT

116



TJANDI DJAGO: TREPPENFLÜGEL, ZWEITE TERRASSE



TJANDI PANATARAN, ERSTE TERRASSE: RELIEFAUSSCHNITT

118



a. TJANDI DJAGO. ERSTE REIHE, OSTSEITE: RELIEFAUSSCHNITT

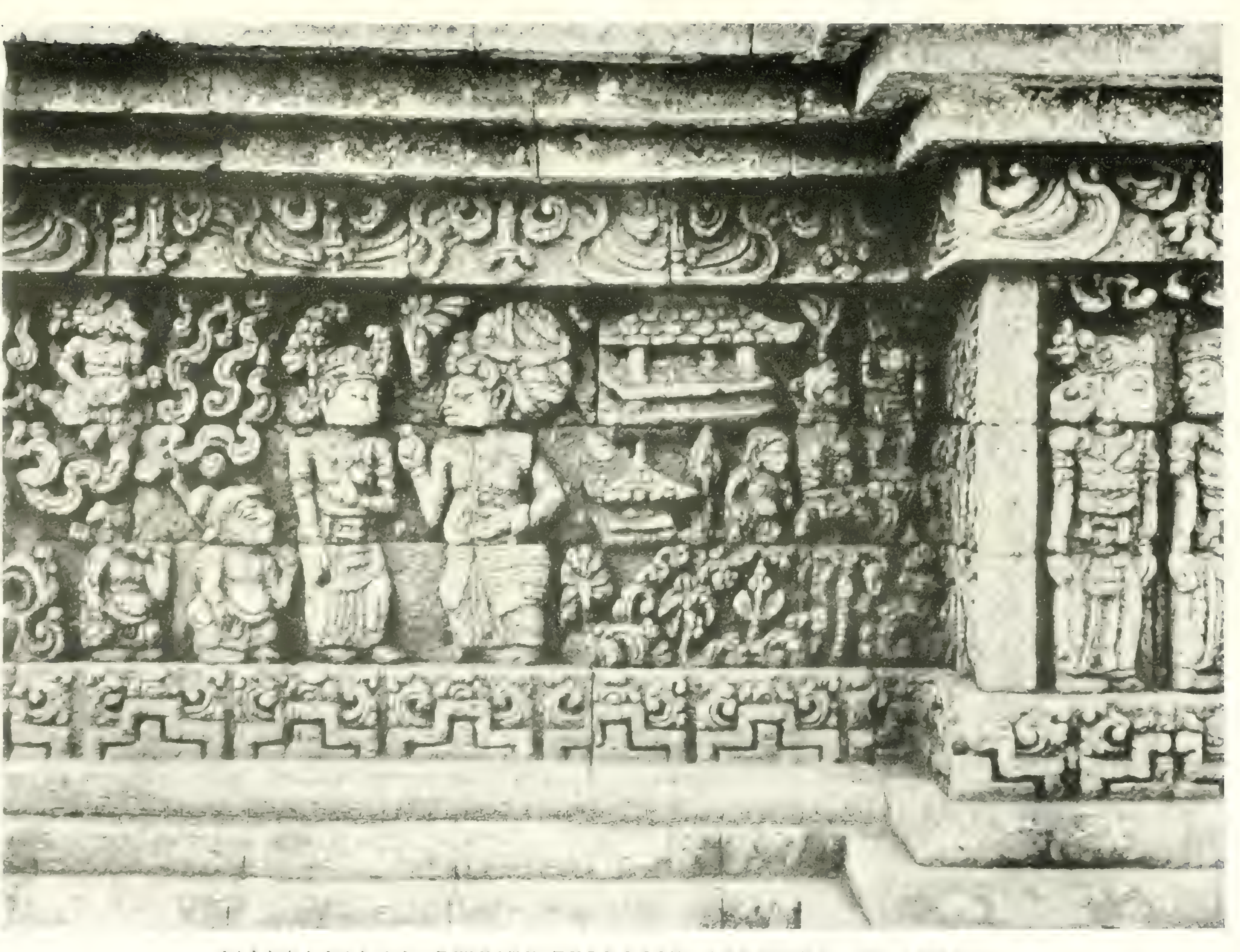


b. TJANDI DJAGO. 2. TERRASSE, BÜGEL, NORDSEITE: RELIEFAUSSCHNITT

119 a. b



TJANDI DJAGO, ZWEITE TERRASSE, NORDOSTECK · RELIEFTEIL



TJANDI DJAGO. ZWEITE TERRASSE, SÜDSEITE. RELIEFTEIL

121



TJANDI DJAGO, TEMPELKERN, WESTSEITE, SÜD: RELIEFPANEEL



TJANDI DJAGO. TEMPELKERN, WESTSEITE, SÜD RELIEFPANEEL



TJANDI DJAGO: SUDHANA KUMÂRA



TJANDI DJAGO: BHṚKUṬÌ

125



TJANDI DJAGO: OBERTEIL ZU ABB. 124



TJANDI SINGASARI: KOPFFRAGMENT EINES ÇIVA ALS GURU



TJANDI SINGASARI, UNTERES STOCKWERK: BANASPATIKOPF, UNVOLLENDET



TJANDI SINGASARI, OBERES STOCKWERK: BANASPATIKOPF



TJANDI SINGASARI, JETZT R. E. MUSEUM LEIDEN: DURGÂ



TJANDI SINGASARI: DURGÂ SEITENANSICHT ZU ABB 130

131



SINGASARI, LEIDEN: DURGÂ, OBERTEIL
AUFNAHME WITH



R. E. MUSEUM LEIDEN BRAHMANE ZU FÜSSEN EINES ÇIVA ALS GURU



R. E. MUSEUM LEIDEN: DURGÂ



R. E. MUSEUM LEIDEN: BHṚKUṬÎ



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: SITZENDE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



R. E. MUSEUM LEIDEN. TARÂ, BRONZE

137



TJANDI SINGASARI, JETZT MUSEUM LEIDEN: PRAJÑÂPÂRAMITÂ



TJANDI SINGASARI PRAJÑÂPÂRAMITÂ SEITENANSICHT ZU ABB 138

139



PASIR SINALA, WESTJAVA: SITZENDE FIGUR
MIT LOTUS IN DER HAND



PASIR SINALA, WESTJAVA: KNIEENDE MÄNNLICHE FIGUR



TJANDI RIMBI, JETZT MUSEUM BATAVIA: HARI HARA



TJANDI PANATARAN: RÂKṢASA, RÜCKSEITE



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA:
SITZENDE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



KEDIRI. JETZT MUSEUM BATAVIA: TRIMÛRTI

145



BADJANG RATOE: TOR



TJANDI PAPOH: ARCHITEKTURDETAIL



R. E. MUSEUM LEIDEN: ARDDHANÂRÎ



KEDIRI: STEHENDE MÄNNLICHE FIGUR



R. E. MUSEUM LEIDEN: UMÂ



R. E. MUSEUM LEIDEN. ÇIVA ALS MAHĀDEVA

151



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: STEHENDE VIERARMIGE FIGUR



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: SITZENDE VIERARMIGE FIGUR



MUSEUM BATAVIA: KOPFFRAGMENT



RAWAPOELOE, JETZT MUSEUM BATAVIA: KOPFFRAGMENT EINES BUDDHA



R. E. MUSEUM LEIDEN: FIGUR VERMUTLICH VON BALI



R. E. MUSEUM LEIDEN · OBERTEIL ZU ABB 156

157



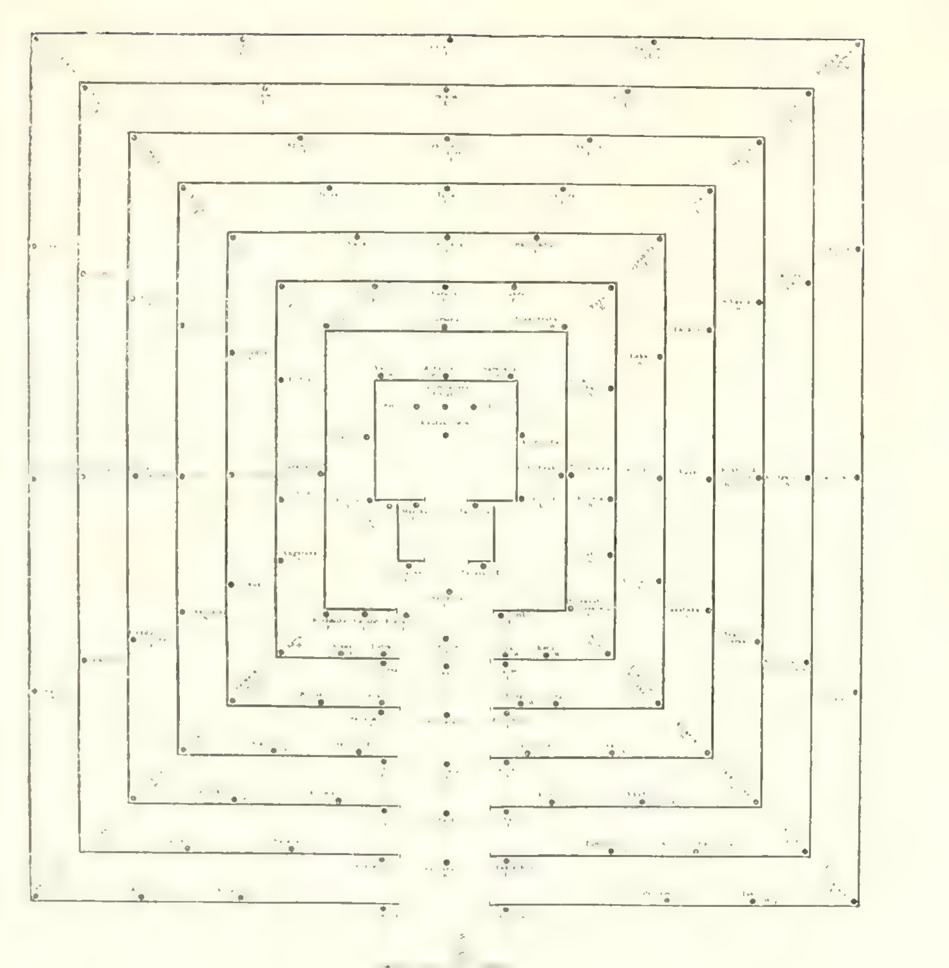
R. E. MUSEUM LEIDEN: KÂRTIKEYA, BRONZE



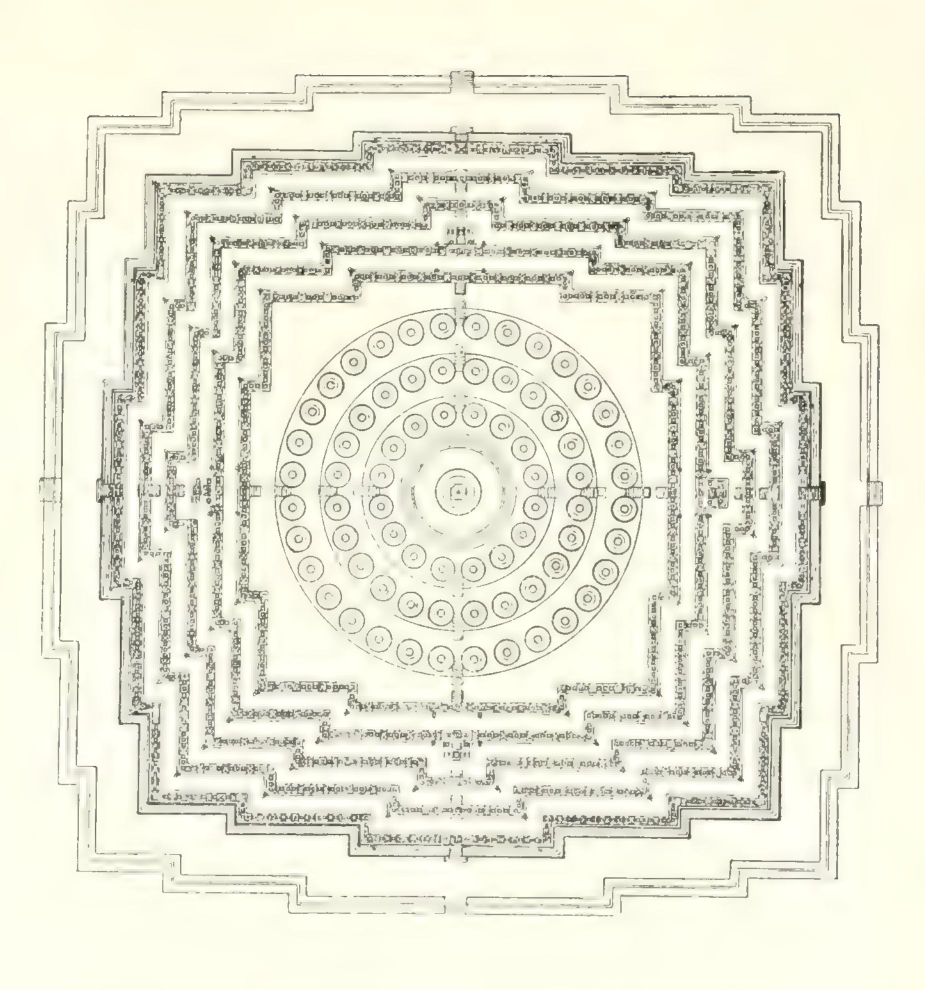
R. E. MUSEUM LEIDEN.
STEHENDE FIGUR VOR EINEM SĔMBOJABAUM. BRONZE



BALI, JETZT SAMMLUNG KRAUSE: 2 LIEGENDE FERKEL, SANDSTEIN



PLAN 1: EIN VISHNU-TEMPEL MIT 7 AVARANAS
UND DER VERTEILUNG DER PARIVARADEVATAS

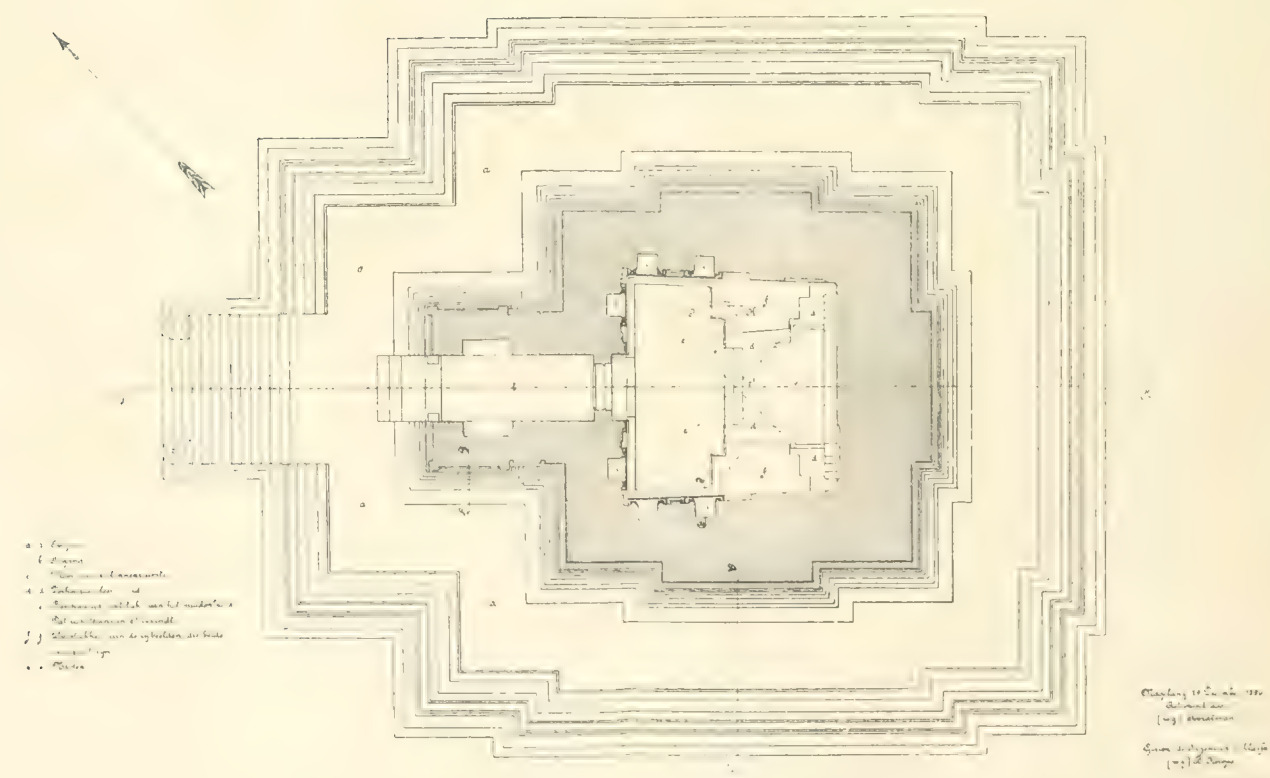


PLAN 2: GRUNDRISS DES BORO BUDUR

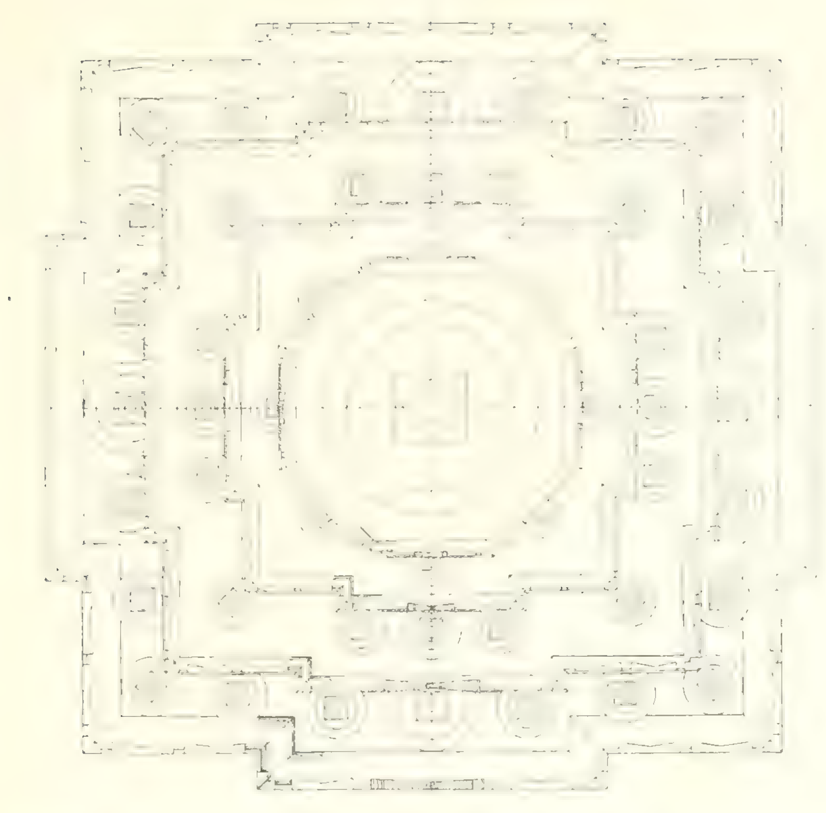


PLAN 3: QUERSCHNITT DES BORO BUDUR

SCHAAL 1 100.

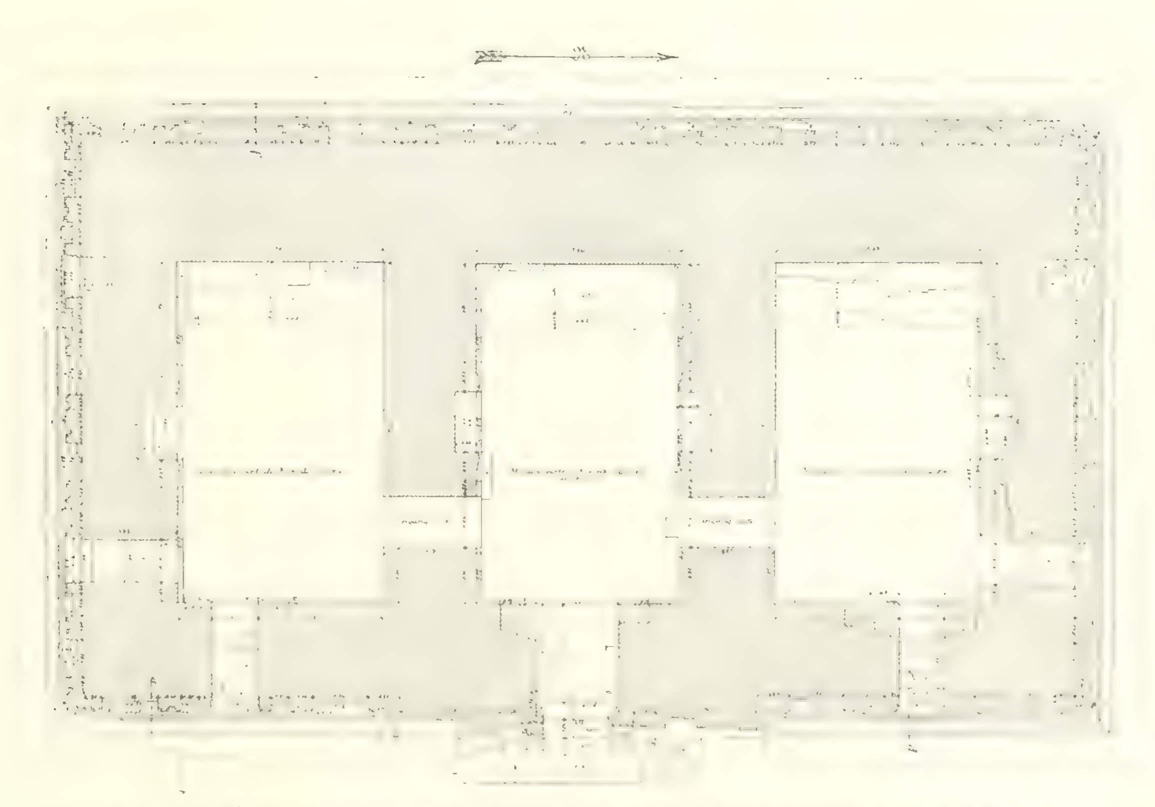


PLAN 4: GRUNDRISS DES TJANDI MENDOET



PLAN 5: TJANDI MENDOET, DACHREKONSTRUKTION (VAN DER HAM)

MASSTAB 1:75



PLAN 6: VIHÂRA SARI, GRUNDRISS, UNTERGESCHOSS (IJZERMAN)

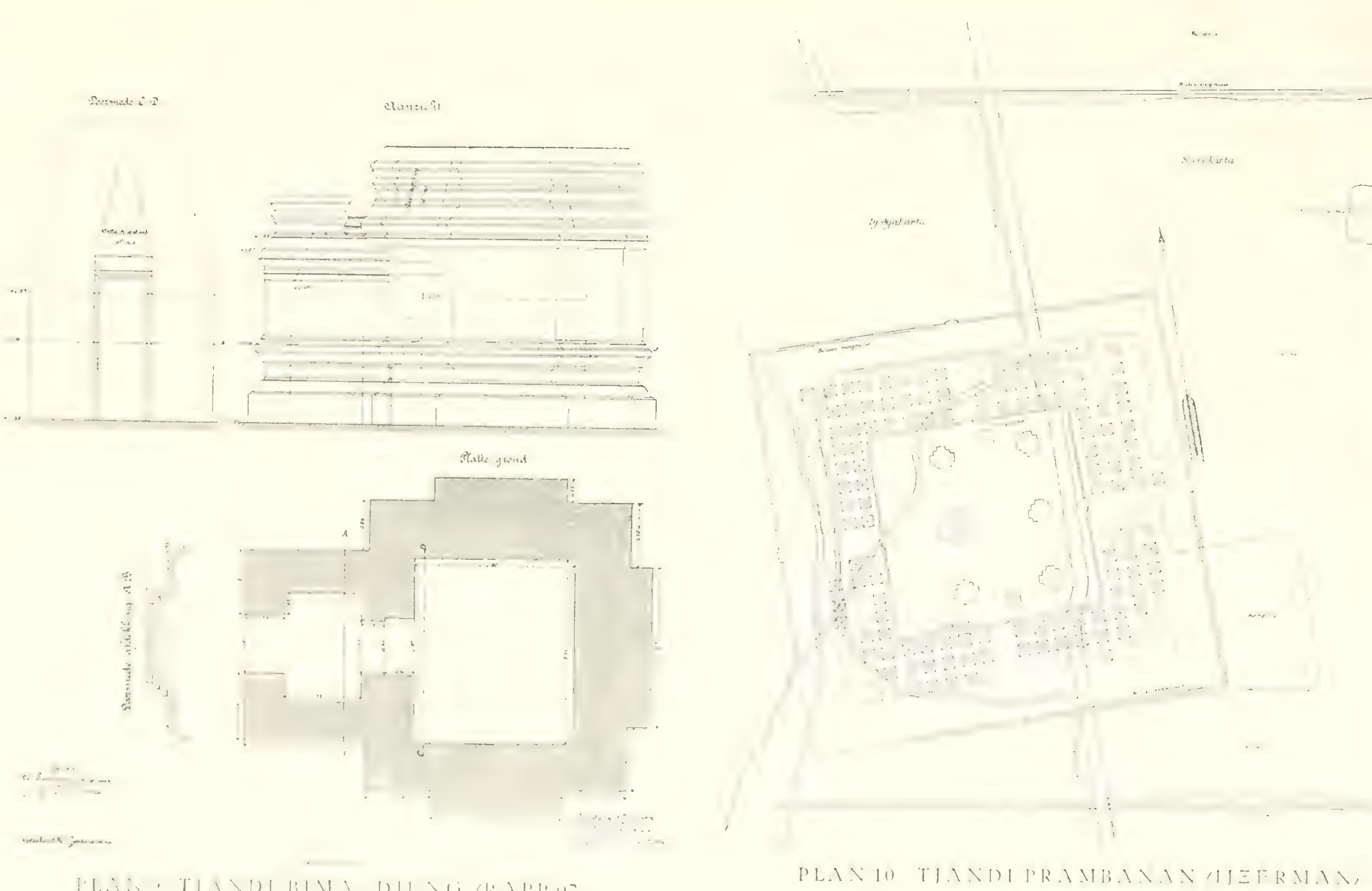
MASSTAB 1:50

1 2 3 4 5 10 15 20 M.

Geplaveid tempelplein

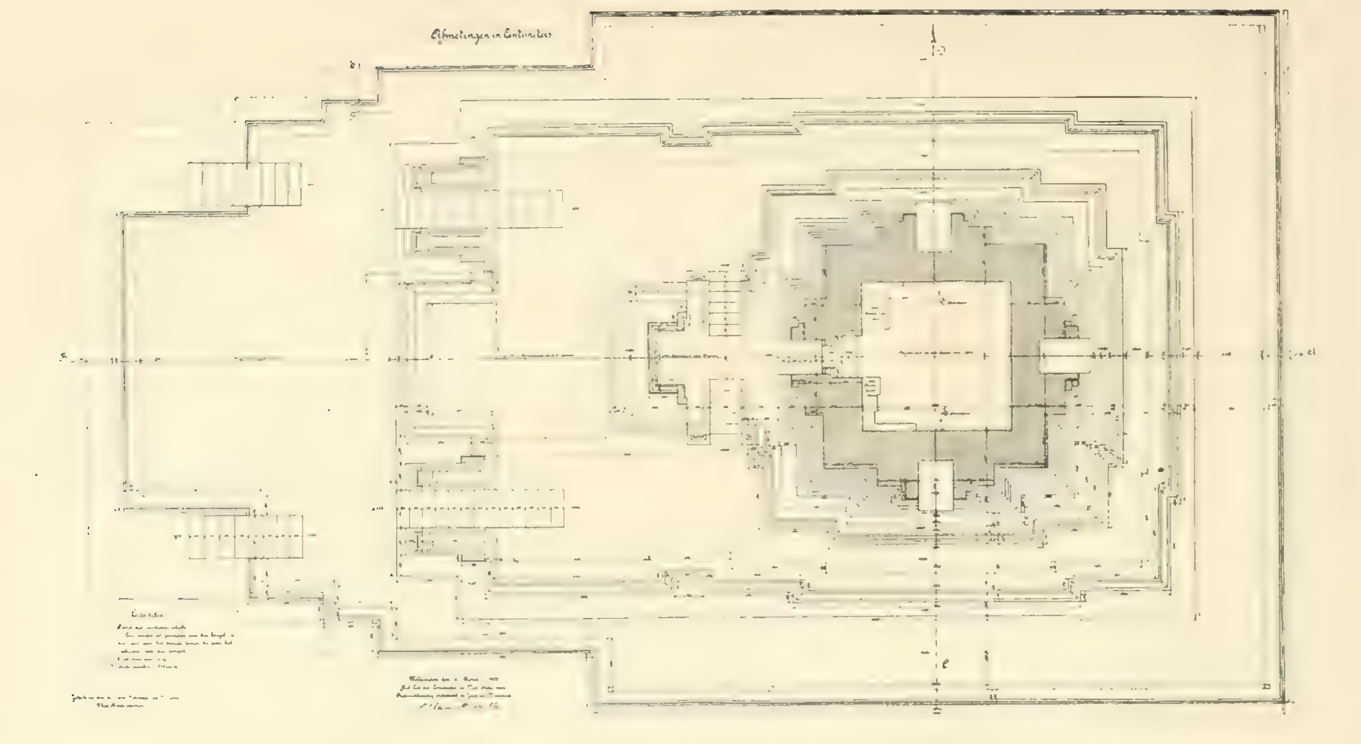
PLAN 7: TJANDI SEWOE, GESAMTANLAGE, GRUNDRISS
(CORNELIUS)

PLAN 8: TJANDI SEWOE, HAUPTTEMPEL, GRUNDRISS
(RAPP 09)

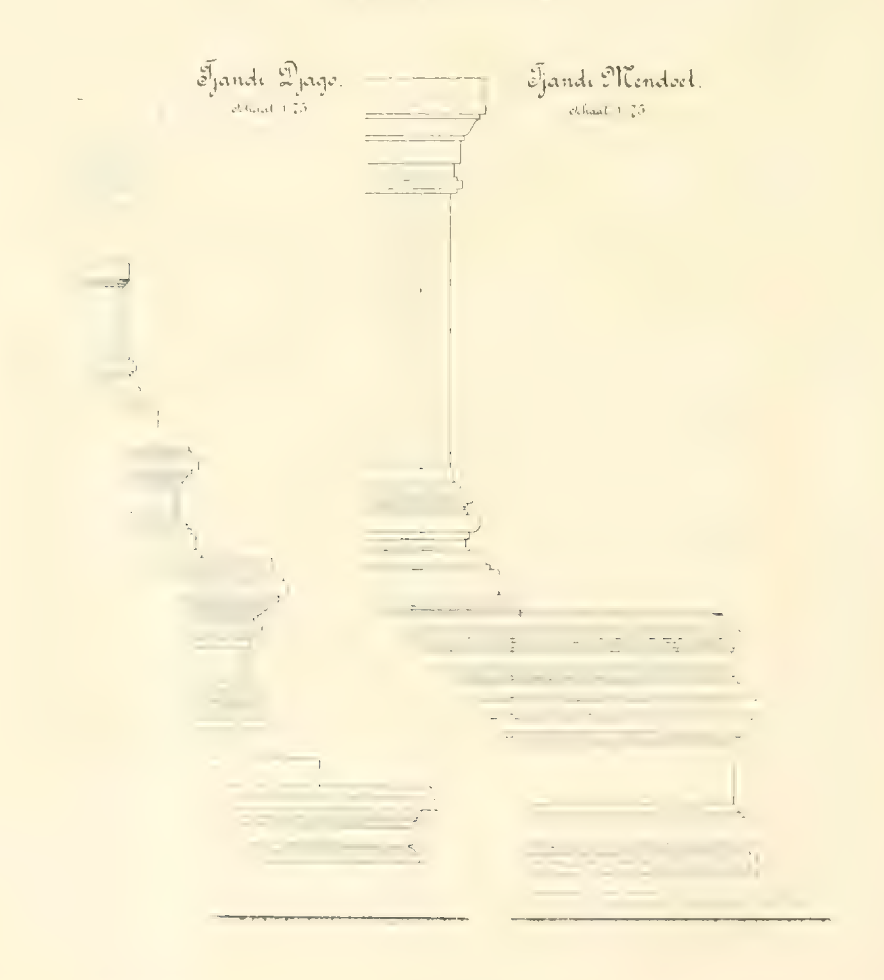


PLAN [illegible] TJANDI BIMA, DIENG (RAPP 02)

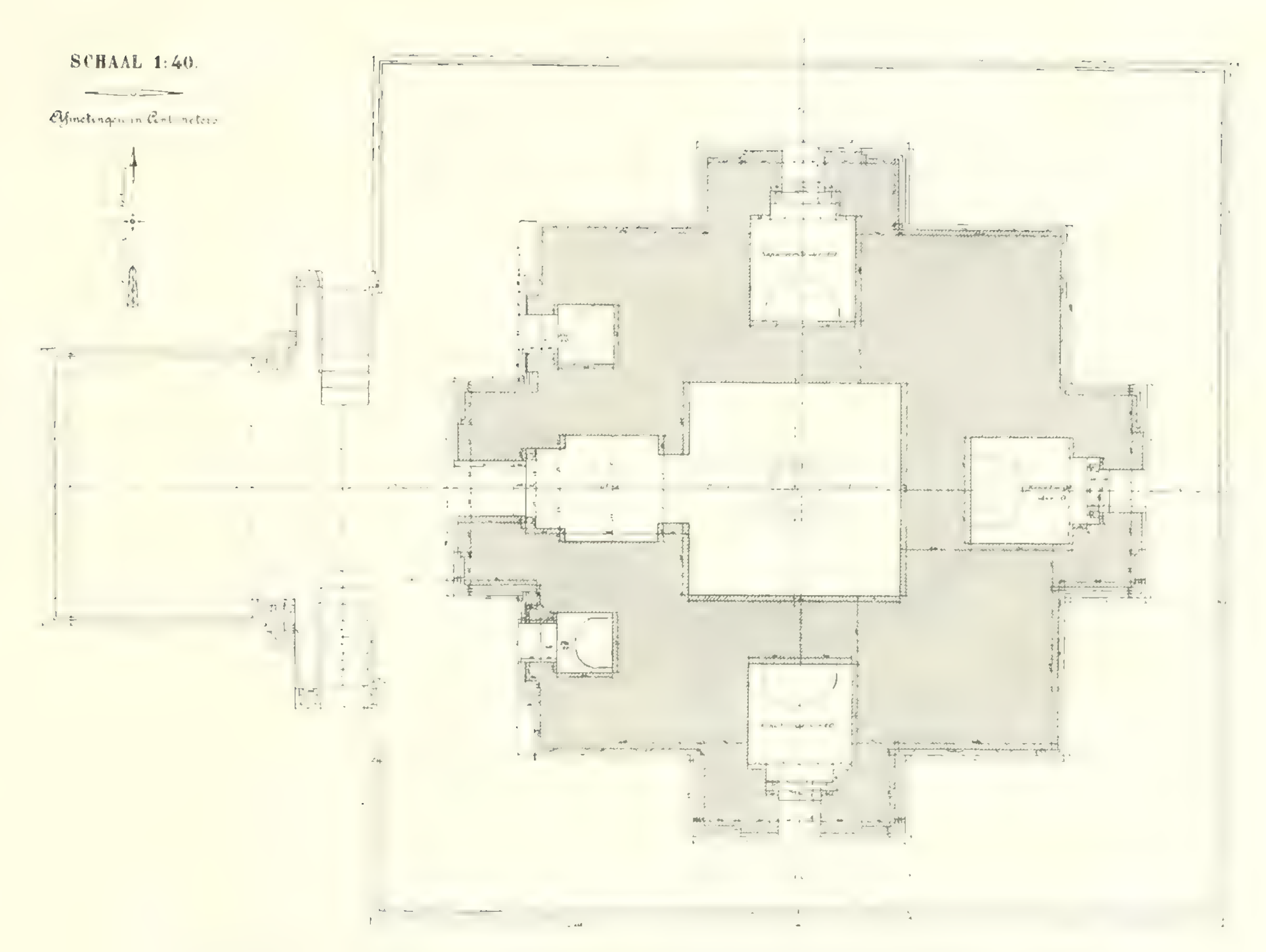
PLAN 10 TJANDI PRAMBANAN (IJZERMAN)
MASSTAB 1:1000



PLAN 11: TJANDI DJAGO, GRUNDRISS (MELVILLE)
MASSTAB 1:40



PLAN 12: PROFILZEICHNUNG VOM TJANDI DJAGO UND MENDOET



PLAN 13: TJANDI SINGASARI, GRUNDRISS (MELVILLE)











